

مؤتمر الإسكندرية الأول  
لأدب العامة  
النشأة والتطور

حتى ٢٠٠٠ هـ









الهيئة العامة لقصور الثقافة  
إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي  
فرع ثقافة الإسكندرية

## مؤتمر الإسكندرية الأول

### لأدب العامية

النشأة والتطور حتى عام ٢٠٠٠م  
في الفترة من ٤/٢ إلى ٤/٤/٢٠٠٠م  
(الجزء الأول)  
الأبحاث

رئيس مجلس الإدارة:

ليلى فهمي

رئيس التحرير:

فاطمة خليل

---

المراسلات باسم رئيس التحرير

طريق الحرية - الإسكندرية - فرع ثقافة الإسكندرية

- تم ترتيب الدراسات ترتيباً أبجدياً تبعاً لأسماء السادة الدكاترة والباحثين والنقاد بعيداً عن أى اعتبار آخر.
- الأعداد والمتابعة والمراجعة:

**أحمد فرّاج**

- تصميم الغلاف:

**الفنان: ياسر عبد القوى**

## تقديم

تتميز ثقافتنا العربية بخصوصيتها اللغوية، فاللغة العربية تمتاز عن غيرها من اللغات بأنها ليست مجرد أداة توصيلية أو مجرد وعاء حضارى، فهي كيان الحضارة العربية وجوهر قوتها وديمومتها ورقبها الدائم ولما كان من الصعب إن لم يكن من المستحيل - الفصل بين طبيعة اللغة وطبيعة نتاجها الأدبى، كان من الطبيعى أن يتماشى تزايد تأثير الأدب العربى على الآداب غير العربية، مع تزايد أثر الثقافة العربية على الثقافات غير العربية فى عهود الفتوحات الإسلامية الكبرى والتي مازالت إفرازاتها الحضارية مستمرة حتى الآن، ومن المؤكد أن هذه الاستمرارية التاريخية الطويلة جداً خير شاهد على ما تتصف به ثقافتنا العربية الإسلامية، من تسامح وصدق وإنسانية، ومن المؤكد أيضاً أن هذه القيم النبيلة هي التي تفسر من ناحية أخرى بشكل معاكس - فشل محاولات الثقافات الإمبريالية فرض قيمها وأنماطها وبصماتها على الثقافات الوطنية فى المرحلة الاستعمارية الأوروبية، على الرغم من أنها استخدمت كل الطرق الممكنة وغير الممكنة لتحقيق هذا الغرض، بما فى ذلك محاولات تغيير الثقافات المحلية وفرض اللغة الاستعمارية بالقوة.

ومن هذا التزاوج الثقافى ولد الموشح الذى تؤكد بعض الآراء أنه الأب الشرعى للزجل - وربما يرى البعض رأياً مخالفاً - الذى تطور بعد ذلك عبر الزمن ليأخذ شكلاً ومضموناً يتجانس مع معطيات عصرنا الحديث فيما يسمى بشعر العامية، فالموشح الأندلسى إذن يعبر فى أهم مظاهر نشأته ونموه عن عشق أوروبى للأدب العربى.

ويتعرض مؤتمرنا هذا لمعظم - إن لم يكن كل - قضايا أدب العامية، وما يتعلق بها من قريب أو بعيد، النشأة والتطور حتى عام ٢٠٠٠م، بما فى ذلك كيفية

نشأة وتطور العلاقة بين آداب الفصحى وآداب العامية في كل أنواعها، وتنقسم أعمال المؤتمر إلى قسمين:

#### الأول : الأبحاث:

ويختص بالأبعاد الفكرية والتأصيلية والتنظيرية لأدب العامية عبر تاريخه المشرق الخالد.

#### الثاني: الدراسات:

ويختص بالدراسات التطبيقية لإنتاج أعلام ورواد الأدب العامي مع شئ من التركيز على مبدعى الإسكندرية ودورهم التاريخي.

ونحن على وعد معكم بتقديم المزيد والمزيد في مؤتمرنا القادم (الثاني) إن شاء الله تعالى.

**ليلى فهمى**



## أدب العامية .. والالتباس الثقافي

د. حلمي محمد القاعود

- ١ -

ينشأ الالتباس الثقافي حول أدب العامية لبعض الأسباب: أهمها فيما أتصور أن هناك من يتصور أن أدب العامية بديل لأدب العربية الفصحى أو بوصفه التطور المستقبلي لها، وهو ما يفرض السير قدماً، في طرح الشعر العامي والقصة العامية والرواية العامية والدراما العامية، والمقالة العامية .. بديلاً لما عرفه العرب على امتداد ستة عشر قرناً من الزمان، وتذوقوه بصيغ مختلفة ..

وهناك من يتصور أن أدب العامية يمثل حلقة من حلقات إحكام السيطرة والهيمنة على الأمة العربية بعد أن تتخلى عن الفصحى وتختار العامية حيث تتباين الأقاليم العربية على أساسها وتتمايز، وتشكل هويات جديدة مختلفة.

وهناك من يرى أن أدب العامية ليس بديلاً لأدب الفصحى بقدر ما يعدّ قسيماً له ومتماً على أساس أن الوجدان الشعبي تصنعه عوامل عديدة وتشكله من خلال تفاعل خلاق ومن الصعب تصور أن يكون أدب العامية هو التطور المستقبلي للفصحى وآدابها، في لغة حية مثل اللغة العربية، لأن مرجعيتها ثابتة ومحفوظة، وهذه المرجعية ترتبط أساساً بالدين والحضارة من خلال القرآن الكريم؛ الذي هو كتاب المسلمين الأول، يرجعون إليه في عباداتهم ومعاملتهم، وهو جزء من شعائر صلواتهم وأدعيتهم، ثم إنه أساس حضارتهم وثقافتهم، التي تشملهم مع غيرهم من أصحاب العقائد الأخرى المقيمين معهم.

إن العامية تبدو بديلاً متطوراً غير مقبول، وغير ممكن في الحاضر وفي المستقبل، صحيح قد تتغلب لهجات محلية، بل لغات أجنبية على الناطقين بالعربية في بعض البلدان الإسلامية، كما حدث في الدول الإسلامية التي كان يحتلها الروس في نطاق ما كان يعرف

بالإتحاد السوفيتي، وطغت لغات جديدة حلت محل العربية الفصحى، أو حلت محل لغات كانت العربية الفصحى تهيمن على معظم معجمها كما جرى بالنسبة للغة العثمانية في تركيا إبان حكم "أتاتورك" .. ولكن هذا لبديل لم يمح الفصحى من العالم العربي، ومع أن هناك من حاول الاقتداء بالأتاتورية، وإحلال لهجة عربية محلية محل العربية الفصحى إلا أن هذه المحاولة باءت بالفشل، كما جرى في لبنان على سبيل المثال. لقد بدأت الدعوة إلى اتخاذ اللهجات العامية منذ بدايات الاحتلال البريطاني لمصر عام ١٨٨١، ولم تتوقف حتى اليوم - ووجدت من يؤازرها ويدعمها من الأجانب والعرب، على النحو الذي فصلته دراسات عديدة معروفة، ولكنها لم تنجح لخصوصية اللغة العربية وطبيعتها.

ولعل من المناسب أن أورد هنا إشارة سريعة إلى محاولة راهنة يقوم بها أحد الكتاب اعتقاداً منه أن العامية هي الطور الرابع من أطوار اللغة المصرية الأم كما يسميها. يقول ما نصه: "لو حد سأل لي به باكتب اللغة دي؟ ح أقول له باختصار : باكتب اللغة المصري الحديثة ع شان هي لغة الأم بالنسبة Mutter sprache اللغة اللي بافكر بها وبأحلم بها و ما باغلطش فيها أبدن لا في نحوها ولا صرفها ولا في نطقها، اللغة اللي سيطرتي عليها ما حدش يقدر يضاهني فيها، اللغة اللي ما احتاج معها لمصتح لغوي يمشي بقلمه وراي، اللغة اللي هي المرحلة الرابعة في تطور لسان المصريين بعد الهيروغليفى والديموتيكى والقبطى". (١)

وهذا كلام غريب وعجيب، وغير علمي، لأنه لا يقوم على أسس صحيحة ولا أدلة واضحة، فما يكتبه صاحب الكلام، لا يمثل مرحلة رابعة كما يدعى، ولكنها عامية تحولت عن فصحى، ولا علاقة لها بالقبطى أو الديموتيكى أو الهيروغليفى. والمفارقة أن صاحبنا يعلل كتابته بالعامية بأسباب واهية، فهو يعدّها اللغة الأم، واللغة التى يفكر بها ولا يغلط فيها، واللغة التى تتحقّق سيطرته عليها، ولا يحتاج معها لمصتح لغوي، وهذا تعبير عن ضحالة فكرية وسطحية فى الوعي، واستسهال رخيص فى التعامل مع اللغة.

إن العامية الراهنة ليست لغة أمّ للمصريين، وستة عشر قرناً من الزمان عاشتها العربية، وأنتجت تراثاً ضخماً وعظيماً شكل جزءاً رئيساً من الحضارة الإنسانية، كقيلة بإفحام أى شخص يدعى صعوبة فى النحو والصرف، أو عدم قدرة فى السيطرة على اللغة العربية، وإذا



كان اليهود قد بعثوا لغة ميتة - بلا تراث عظيم - بعد أربعة آلاف عام، وهي أكثر صعوبة فسى الكتابة والنطق والنحو والصرف عن العربية، فما بالنا نتطوع بإهدار لغتنا العربية الفصحى؟ ولحساب من ؟

إن البعض يدعى أننا نفكر بالعامية ونكتب بالفصحى، وهي ازدواجية تسبب قصوراً ومشكلات كما يتصورون، وهذه حجة مردود عليها، كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل، فاللغة الإنجليزية فى الشارع تختلف عن لغة الكتابة، وعندما يكتب الشخص الإنجليزى لا يستخدم هذه اللغة المختلفة .. الأكثر من ذلك أن التفكير و الكتابة بالفصحى أيسر، لأن العامية مساحتها قليلة، لا تستوعب ما تستوعبه الفصحى من أفكار. (٢)

إن الفصحى بمرجعيتها فى العالم العربى، لن تتغير، وإن اعترتها حالات من الضعف والجمود، وقد مرت الفصحى بمثل هذه الحالات تحت ظلال الحكم العثمانى والنظام الاستعمارى، ولكنها عادت مرة أخرى لتنهض وتنمو، وتعيش مرحلة جديدة من الازدهار فى بعض جوانبها. ويلاحظ أنه رافق حالة الازدهار هذه، انتشار لأدب العامية ممثلاً فى الأغنية الشعبية والموال والزجل بأنواعه والمسرح والأوبريت والتمثيليات الإذاعية والتلفزيونية دون أن يطغى هذا الأدب على اللغة الفصحى أو يحل مكانها، بل كان فى معظم الأحيان طريقاً إليها، عندما ارتقى بالعامية إلى مستوى آخر من التعبير يعتمد الألفاظ الفصيحة السهلة التى يفهمها العامة فى أنحاء العالم العربى، وصارت هذه الألفاظ جزءاً من المعجم العام المشترك بين المواطنين.

- ٢ -

تتباين العامية من جيل إلى جيل، ومن مكان إلى مكان، ويصعب فهمها فى أحيان كثيرة، خارج الزمان وخارج المكان، لأن النطق فى بلد يختلف عنه فى بلد آخر .. فالعامية الجزائرية مثلاً يصعب فهمها خارج الجزائر، والعامية الخليجية قد تستغرق على بعض أبناء الجزيرة العربية أنفسهم، وقد رأيت فى بعض بلدان الخليج ولعاً ملحوظاً بما يسمى "الشعر النبوى" وحفاوة زائدة بمنشديه، وحاولت جاهداً أن أستوعبه أو أفهم دلالاته، ولكنى أخفقت إخفاقاً ذريعاً، وقد سألت



صديقاً من أهل منطقة الجنوب العربى أن يعيننى على فهم هذا الشعر، فأخبرنى أنه لا يفهم كثيراً من مفرداته.

ومن ثم، فإن أدب العامية فى كل الأحوال هو أدب مرحلى ومحلى، يخاطب زمناً بعينه ودائرة بذاتها، وهو بهذه الصيغة يتكامل مع أدب الفصحى، ولا يصنع من نفسه بديلاً له، ويؤدى دوراً مفيداً، وخاصة على المستوى الشعبى العام.

إن تعميم العامية فى بلد عربى مع التفاوت اللهجى فى مناطقه المختلفة يبدو ضرباً من العسف والتكلف، ولا يخدم أدب العامية بحال، والأولى أن يظل هذا الأدب فى إطاره المحدود زماناً ومكاناً مع إفادته من الفصحى وارتقائه بمعطياتها، ولنا فى بيرم التونسي، وبديع خيرى، وصلاح جاهين، وفؤاد حداد، وغيرهم، نماذج دالة على ترقية العامية والاقتراب بها إلى دائرة الفصحى.

ولا شك أن أدب العامية بفطريته وعفويته أكثر قرباً من الوجدان الشعبى وتأثيراً فيه، كما أنه أكثر قدرة على التماس مع هموم البسطاء وعامة الناس، وإذا كان الأدب الفصيح القائم على المذهب الواقعى بألوانه المختلفة قد حاول أن يقوم بهذا الدور بطريقة ما، فإن أدب العامية بحكم انطلاقه من أرضية شعبية بعيدة عن التفلسف المذهبى والتعقيد الفكرى، يملك القدرة على التعبير المباشر عن الوجدان الشعبى بما يتمتع هذا الوجدان، ويحافظ على قيمه الأصيلة ومشاعره الدقيقة، وفى الوقت الذى تذوب فيه بعض النخب مع قيم وافدة لا يتقبلها الوجدان العام، أو يرفضها، لكونها مغايرة أو معاكسة لأمانيه وطموحاته، فإن أدب العامية يوفر للبسطاء والعامة فناً قريباً من وجدانهم، وحارساً أصيلاً وقوياً على قيمهم الثابتة وتقاليدهم الأساسية.

إن ديوان الأدب العامى بما يضمه من موروث قديم أو حديث، سواء فى المنظومة أو المنثورة يلتصق بهموم العامة وأحلامها، ويميزه فى هذا السياق أداء فنى يتسم بالصدق والعفوية والتلقائية.

ولأنه كله يعتمد غالباً على المشافهة فقد حفظته الأجيال وردته فى مناسباتها المختلفة، وأماسيها المتتالية، ومسامراتها المتعددة دون أن تملأ أو تلفظه .. ولعل المشافهة يسّرت لهذا



الأدب استمراره وانتقاله من جيل إلى جيل، فضلاً عن صياغته المحكمة من خلال التشويق والموسيقى وتقديمه للجمهور في صورة محبوبة ومرغوبة.

إن أدب العامية من خلال ارتباطه بالواقع الشعبي، وقيامه على أساس اجتماعي ماثل، وحرصه على التقاليد الأدبية الأصيلة والذائقة الشعبية النقية؛ قد حقق شيوعاً واضحاً وانتشاراً كبيراً، وخاصة في فترات الضعف والجمود وانحسار التعليم، ويمكن القول إن أدب العامية قد حقق ما نستطيع أن نسميه بالحفاظ على الهوية، والصمود في وجه عوامل الإنهيار والتردي، والتحريض على التماسك الجماعي، والنهوض الإنشائي .. ولعل المرحلة الاستعمارية في مصر والدول العربية من أوضح الأمثلة على ذلك، حيث كان القصص الشعبي والمآل من عناصر التعبير عن رغبة شعبية عارمة في مواجهة الواقع البائس، والمستعمر القاهر، والمستبد الظالم .. كما كان وسيلة للحلم بعالم يسود فيه العدل والحق والبناء والتعمير، وتتقي منه قيم الظلم والخوف والفقر والجهل ..

ثم إن هذا الأدب كان وسيلة من وسائل الإلحاح على ما يمكن تسميته بالأداب العامة والأخلاق الرفيعة والتقاليد المرعية، وهو ما يسهم في إعادة الأمور الاجتماعية والسلوك الاجتماعي العام إلى مرحلة الاعتدال والانضباط، وهي مرحلة ينشدها المجتمع دائماً لتحقيق استقراره وأمانه.

ولعل هذا ما جعل بعض الجهات تسعى إلى الاستفادة بأدب العامية لمحاولة تغيير القيم الثابتة والترويج لقيم جديدة وخاصة في النصف اثنائي من القرن العشرين، وللأسف فإن هذه القيم الجديدة لم تكن كلها إيجابية أو مفيدة، ولكنها صبت في خانة الحرص على تقليد الآخر المغاير والمخالف، أو ممارسة الهجاء والتشهير بأسلوب لا يتماشى مع طبيعة هذا الأدب، وكانت فنون الدراما المسرحية والتمثيلية (الإذاعة والتلفزيون) مجالاً حيويًا لهذه الممارسة، بل إن الأمر وصل إلى الهبوط بالمستوى التعبيري والتعامل مع معجم سوقى رديء، وخاصة بعد انتشار ما يعرف بالمشرح التجاري ..

لقد صار لأدب العامية الآن كتاب وشعراء يرفعون رايته، في ظل رواج المسلسلات الإذاعية والتلفزيونية، وبعد أن كان من يكتبون أدب العامية هم في الأصل من يجهلون القراءة



والكتابة ولا يعلمون شيئاً عن الإعراب، أو النحو والصرف، فقد صار الآن يكتبه متخصصون على قدر كبير من الثقافة والمعرفة، وإذا كان هناك في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين من يكتب أدب العامية على سبيل التبسيط والمطارحات الإخوانية من كبار الأدباء والشعراء في ذلك الحين (حفي ناصف، أحمد شوقي، مثلاً)، فقد عرفنا بعدئذ، والآن، من يتفرغ لكتابة أدب العامية ويتخصص فيه .. ويجعله مجال إبداعه الرئيسي، دون أن يزعم أن العامية بديل للفصحى أو أن العامية هي اللغة المصرية الأم التي تطورت إليها الفصحى، بوصفها لغة المستقبل، ولعل هذا هو ما جعل "بيرم التونسي" مثلاً، مع شهرته الواسعة في مجال النظم بالعامية، ينظم بالفصحى قصائد مهمة ومؤثرة، وما ذلك إلا ليقينه أن الفصحى هي الأساس الذي لا بديل له، ولا يمكن الاستغناء عنه، وهي المستقبل لأدب الأمة وتطورها.. ولعل هذا أيضاً ما جعله يصنع من العامية مجالاً لاستعراض موهبته في ترقيتها إلى مستوى الفصحى، وهو ما دفع (أحمد شوقي) إلى إعلان إعجابه ببيرم، وخوفه على الفصحى منه.

-٣-

إن "بيرم التونسي" ومن سار على نهجه يرون لأدب العامية رسالة اجتماعية مهمة، وفي الوقت نفسه يؤمنون بالحرص على ترقية العامية لتقترب من الفصحى، بحيث تمتد قيمة أدبهم في الزمان والمكان إلى أبعد وقت أو مدى ممكن، أما بعض من يتعاطون الكتابة بالعامية فيرون المسألة من منظور آخر حيث يعتقدون أنها بديل للفصحى، أو أنها التطور الطبيعي لها، مع عدم اكتراث بالتقاليد الفنية التي تميز أدب العامية، وخاصة في النظم، وقد تكلم بعض النقاد عن فنون النظم كلاماً مهماً يجعل العامية ليست هيئة أمام بعض الشباب الذين يتصورون أن افتقاد القدرة على الإعراب والتركيب الصحيح يجعل الأمر مباحاً لكل من يريد أن يكون "أديب عامية"، وهذا وهم كبير، فالشيخ "حسن المرصفي" في كتابه المهم "الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية" يتحدث عن فنون النظم العامية مثلاً، فيشير إلى فن الموالي الذي تكلم به بعض أتباع البرامكة عقب نكبتهم الشهيرة، وفن الزجل وهو فن العامة الذين لا يعرفون الإعراب، وفن كان وكان، وفن القومة، وهما فرعان من الزجل، والزجل فن له أصوله وقواعده.



لذا فإن كتابة كلام غير منظوم وغير مقفى مثلاً بوصفه قصيدة عامية، مع صياغته بلغة متقنين (غير شعبية) يجعلنا نقف وقفة متسائلة، عن طبيعة هذا الكلام وتصنيفه وعلاقته بأدب العامية من عدمه، إن العامية ليست مجرد لهجة، ولكنها روح ووجدان وإحساس، واللفظة العامية وخاصة حين تترقى إلى الفصحى أو ما يقرب منها ليست مجرد لفظة عادية، ولكنها تتحول إلى لفظة شعرية إذا كان من يستخدمها أدبياً موهوباً بحق، ولعل هذا يقودنا إلى التمثيل بنموذجين يتضح من خلالهما الفارق بين استخدام فنى واستخدام آخر غريب للغة العامة.

-٤-

ويعدّ "بيرم التونسي" من أفضل من تتحقق لديهم معادلة الشكل والمضمون، والتعبير الدقيق عن روح الشعب واستلهم اللهجة العامية ومعالمها المتميزة، ويمكن لنا أن نتناول بطريقة عشوائية نموذجاً واحداً واحداً من أعماله الكاملة يشمل خصائص فنية وموضوعية متكاملة ومتناغمة وفي الوقت ذاته ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالواقع وحركته، وتعبّر عن معاناة الأمة وأفرادها في بعض جوانب الحياة.

لبيرم زجلية بعنوان "ناظر الوقف"<sup>(٣)</sup>، وفي هذه الزجلية يرصد بيرم موقف هذا الناظر الذى يخون الأمانة، ولا يؤدى واجبه كما يقضى الشرع والدين والقانون، وبدلاً من أن يتحلى بالعدل والإنصاف يتحول إلى لصّ ومختلس وخائن، ومع ذلك يدعى الشرف والعفة والإخلاص:

يا ناظر الوقف! من رب العباد ما تخاف	ولا المحاكم بتملك منك الإنصاف
ون كنت أجازف وأقول إن البعيد خطّاف	أطلع أنا المعتدى وانت من الأشراف
الوقف لك مملكة والعدل عنها غاب	لا برلمان يخضعك فيها ولا نواب
عشر سنين ونت تبلى لم حسبت حساب	والمستحقين وراك ما يلتقوا عيش حاف

قد يكون الجيل الجديد من الشباب لا دراية له بقيمة "الوقف" وأهميته في مجال التكافل الاجتماعى من منظور الإسلام، ولكنه فى جيل بيرم ومن سبقه من أجيال على امتداد التاريخ الإسلامى، وسيلة فعالة يستخدمها القادرون لخدمة المجتمع عن طريق وقف الأراضى أو البيوت أو المؤسسات التى تخصص عائدها للإتفاق على الفقراء والمحتاجين والضعفاء والمرضى، وفى



العادة يقوم على "الوقف" مسئول يسمى ناظر الوقف - ويتولى الإنفاق بالعدل والإخلاص على الوجوه المخصصة للصرف و لكنه فى غيبة الضمير والرقابة يستبيح لنفسه أن يفعل ما يشاء فيخالف ضميره، وينفق على من لا يستحقون، لذا فإن بيرم حين يهجو، يقدم الأسباب التى تنطلق من مفاهيم عامة سائدة تفترض فى "ناظر الوقف" أن يكون عنواناً على العدل والخوف من الله:

الوقف لك مملكة والعدل عنها غاب	لا برلمان يخضعك فيها ولا نواب
عشر سنين ونت تبلع لم حسبت حساب	والمستحقين وراك ما يلتقوا عيش حاف
أول سنة رحت لك قلت أما أوفى الدين	ثانى سنة قلت لى حارى صلاح العين
ثالث سنة رحت أنا حجيت وزرت الزين	رابع سنة رحت لك كنت انت فى الأرياف
خامس سنة خمست عالمحكمة خشيت	لحد قاضى الشريعة عالبساط وبكيت
طول لتاسع سنة جبل القضية يا ريت	سلمت أمرى لولى، خافى الألفاف

إن لغة بيرم محكمة ودقيقة، وتعتمد على الانتقاء الدقيق للمفردات بما يرتفع بقيمتها إلى مستوى الفصحى أو ما يقرب منها، مع العرض الدرامى الذى يبدو فيه ناظر الوقف بطلاً لقصة أو حدث يكشف عن معالمة بالتدرج كلما أوغلنا فى متابعة قراءة الزجلية أو الاستماع إليها، مما يغرينا ويشوقنا للتعرف على نهاية القصة أو الحدث، أو بمعنى أدق التعرف على ما ستسفر عنه مواقف ناظر الوقف الذى يدعى كل عام ادعاءً مخالفاً لإدعاء العام السابق بما يمنعه من الإنفاق وتسليم الحقوق إلى أصحابها .. ففى السنة الأولى يدعى أنه يريد الوفاء بديون الوقف، وفى العلم الثانى يتحدث أو يدعى أنه يقوم بإصلاح العين (الوقف) لتكون صالحة للعمل والربح، وفى العام الثالث يزعم أنه كان فى الحج وزيارة الرسول صلى الله عليه وسلم، وفى السنة الرابعة كان جنابه قد غادرت المدينة وذهب إلى الأرياف، وفى السنة الخامسة اضطر المستفيد من الوقف الذى يتحدث على لسان بيرم؛ إلى رفع الأمر للقضاء، واستمرت القضية إلى السنة التاسعة، وهنا لم يجد مفرّاً من تسليم الأمر لله عالم الأسرار.

هكذا تبدو المأساة فى تصاعدها بين هروب الناظر، وعذاب الموقف لأجله حتى وصل الأمر للقضاء الذى لم يحسم المسألة، ونجد بيرم يصورها من خلال ألفاظ دالة، بل لفظة واحدة



تكتف مدى جور الناظر وعدوانه على حقوق الآخرين، بدلالة عميقة للفظه فى الوجدان الشعبى، وهى لفظة "تبلع" فى قوله "عشر سنين ونت تبلع لم حسبت حساب". وتستطيع أن نقرأ فى الزجلية كلمات أخرى دالة تكتف رؤية الشعب لبعض أفراده والحكم عليهم، والتعبير عنهم بمجازله مذاق خاص، انظر مثلاً إلى لفظه "البعيد" فى قوله "إن البعيد خطاف" فى المقطوعة الثالثة من الزجلية، فهو يكتفى "بالبعيد" عن ناظر الوقف، والبعيد فى المفهوم الشعبى ليس البعيد مكاناً، ولكنه البعيد مكانة، وهو ليس بعداً إلى أعلى، ولكنه بعد إلى أسفل لأنه مكروه وغير مقبول، ثم إنه بعد ذلك "خطاف" كما جاء وصفه فى الجملة.

إن بيرم يعتمد أيضاً على المفارقة للتعبير عن واقع يترنح فيه العدل، فهو إذا جازف واتهم ناظر الوقف بالخطف والعدوان على حقوق الغير، فإنه المظلوم يصبح معتدياً، والخطاف يصبح من الأشراف:

ون كنت أجازف وأقول إن البعيد خطاف      أطلع أنا المعتدى وانت من الأشراف !  
ومع أن بيرم يبدو يائساً من ناظر الوقف، ومن القضاء الذى بكى على بساطه، ومن ردّ الحقوق إلى أصحابها، فإنه يحلم فى النهاية - بعد أن يعاود هجاء الناظر - أن يملك الفقراء مالاً ينفقونه لقضاء حاجاتهم وزيادة:

يا ناظر الوقف خليت العبارة خلّ      ونت اللى صبحت وقف المسلمين ينحلّ  
بكره الأيادى الجديده بالفول تتبلّ      ويسر مسبوها على أرواق وبنسيونات  
ولا شك أن "بيرم" فى زجليته حقق المعادلة التى يفترض أن يمثلها أدب العامية، وهى الانطلاق من روح الشعب ووجدانه، والتعبير بلغته فى سياق دقيق يرتقى بها إلى مستوى الفصحى أو يقترب منها، ولعل هذا هو ما يجعل لأدب العامية عند بيرم، ومن سار على نهجه، تراثاً له قيمته وتأثيره مع تقادم الزمن، وتحولات العامية لى لهجتها وحراكها من مستوى إلى مستوى، ومن دلالات إلى دلالات، قد لا تكون فى الغالب ذات قيمة معنوية أو لغوية.



ما نراه عند بيرم نفقده في معظم النتاج العامي الراهن، الذي يعتقد أنه بديل للأدب الفصيح، ولا يحرص على قيم فنية أو تقاليد أدبية، فضلاً عن مخاصمته لروح الشعب ووجدانه، تحت دعاوى غير فنية، وغير موضوعية، وها هو نموذج عشوائي أيضاً وقعت عليه في أحد الكتب المنشورة مؤخراً، وعنوانه "قصيدة بجد" (٤) مطلعها كما يلي :

"حَا كَتَبَ قَصِيدَهُ

أَرْكَبَ لَهَا يَدَيْنِ

وَشَفَايِفَ وَعَيْنَيْنِ

وَفِيُونَكِهِ وَفَسْتَانِ

وَسَنَانِ وَلِسَانِ

وَاسْرَحَ لَهَا شَعْرَهَا

أَخْطَفَ كَلِمَةً مَصْرَ مِنْ قَلْبِهَا

وَأَرْمَاهَا تَحْتَ الصَّنْدَلِ

اللى لبسناه رجليها .. "

صاحب النصّ يريد أن يكتب قصيدة - يبدو أنه يخجل من مصطلح زجلية - فيقدم لنا طريقة إنشائها مثل العروسة الدمية، وفجأة يفجر قنبلة خطيرة - دون أسباب طبعاً - تتمثل في أنه سيخطف كلمة مصر من قلبها، ويرميها تحت الصندل الذي ترتديه في قدميها. لماذا يا صاحب النصّ تريد أن ترمي الاسم العزيز الغالي تحت صندل القصيدة أو العروسة؟ وما هي الشاعرية في ذلك؟ وأين الموسيقى الناضجة فيما كتبت؟ هل يشعر القارئ أو المستمع بموسيقى حقيقة في هذا النصّ؟ وهل رمى مصر تحت الصندل تعبير عن روح شعبي ووجدان قومي؟ وهل هذا الكلام ينبئ حقاً عن قصيدة جادة؟

إن صاحب النصّ يخبرنا بعد المطلع السابق؛ أنه سيأتي بقطار طويل جداً يجعله يطير على سكة حديد مثل صاروخ أميركي منطلق ينزل على طفلين يختبئان في دولا ب به قمصان نوم



وايشاربات وعطر بنتين تمشيان في الشارع تبحثان عن شاب نحيف أو رجل شاذ يبحث عن غلام  
ينام في زبالة تحت رصيف !

مشكلة هذا الكلام المشوش أنه يتوغل بمزج الحديث عن الجنس بذكر الأمريكان  
واليهود، والمتقين الذين يجلسون في الجريون وزهرة البستان، ثم يفاجئنا بالحديث عن "عفيفي  
مطر"، يقصد الشاعر "محمد عفيفي مطر"، في زهرة البستان، ولا أدري هل تعرف العامة صديقنا  
محمد عفيفي مطر أم لا ؟ مع تقديرنا الكامل لمكانته الأدبية والشعرية .. قد يريد صاحب النص  
أن يشير إلى معاناة "محمد عفيفي مطر"، مع بعض الأجهزة وعدم تقدير دوره الأدبي وجهده  
الثقافي، ولكن السياق أخطأه، فالكلام المفكك الذي يتحدث عن صناعة قصيدة على هيئة عروسة  
دمية والإشارة إلى الأميركيين والباحثين عن الجنس والشواذ والخمر والذين يعضفون لحم الحمام  
وصدور الفراخ والحمير والمعز الميتة .. إلخ، كل هذا لا علاقة له بمحمد عفيفي مطر، وأرى  
أنه لا يمثل تقديراً له بقدر ما يسعى إليه، وأحسب أن "محمد عفيفي مطر"، وهو خبير بالكلام نثراً  
وشعراً لن يرى فيه أثارة من فن أو فضلة من أدب؛ وإن كان بالطبع، سيوجه لصاحبه الشكر  
على حسن الاهتمام بشخصه.

على كل فإن اللغة هنا تبدو لغة جافة تقريرية، لا تتقي لغة الشعب ولا تقع على دلالتها  
الدقيقة، ولا تحمل روح العامة ووجدانهم، فضلاً عن مخصصتها للموسيقى الأصلية وزناً وقافية،  
وهي أهم ما يميز الزجل أو أدب العامية المنظوم.

- ٦ -

قد يرى بعض الناس أن هذا أدب مغاير يختلف عن أدب العامية، وأن هناك معايير  
أخرى جديدة لم أسمع بها، بدليل أن القوم يسمونه شعر العامية، وقصيدة العامية، ونحو ذلك، مما  
يعني أن أدب العامية الذي عرفه العرب على امتداد أجيال، ليس هو أدب العامية الذي يكتبه  
بعض الناس، مما يجعل الالتباس حالة تتطلب الإيضاح، وتوجب فض الاشتباك، ومن ثم فإن  
واجب النقاد والدارسين أن يفصلوا بين موقنين:

الأول : أدب العامية الذى يجاور أدب الفصحى ويكتمل معه، ويسعى إلى الاقتراب منه، والتقريب إليه، فى إطار تقاليد أدبية وقيم فنية صنعها التراكم الزمنى، والخبرات الموروثة فضلاً عن استلهاهم لغة الشعب وروحه والتعبير عن همومه وآماله.

الآخر : أدب العامية الذى يناقض أدب الفصحى، وينفيه ويجعل من نفسه بديلاً له، ولا يخضع لتقاليد أدبية أو قيم فنية، وينشئ لنفسه سياقاً خاصاً تختلف معالمه وملامحه عما هو معروف، ولا يعبأ بالواقع الاجتماعى ولا الجمهور الذى يتوجه إليه، ولا اللهجة التى يعبر بها. وأتصور أن إزالة الالتباس بالنسبة لأدب العامية ستحسم أموراً مهمة منها :

(١) التقاليد الفنية وارتباطها بأدب العامية.

(٢) أدب العامية وارتباطه بالواقع الاجتماعى.

(٣) لغة أدب العامية وعلاقتها بالفصحى.

وأظن أن هذا الحسم سيخدم الأجيال الجديدة فى بيان طبيعة الفنون الأدبية التى يكتبونها من خلالها، ومدى ارتباطها بـهموم الأمة ومصالحها.

---

(١) أخبار الأدب، ٢٠٠٠/٣/٥، ص ٣٨.

(٢) الأهرام، ٢٠٠٠/٣/٥ (حديث معه بمناسبة فوزه بجائزة الملك فيصل العالمية).

(٣) بيرم التونسي - الأعمال الكاملة، ج ٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٤٤ - ١٤٥.

(٤) سعدنى السلامونى، عضم خفيف، سلسلة أصوات أدبية، القاهرة، ديسمبر ١٩٩٩، ص ٢٥ وما بعدها.



## أعلام الزجل وتأثيرهم في شعراء العامية

د. لطفي حسين سليم

الزجل شعر له أوزان خاصة، لغته العامية الخيلية من إلهاء، وهو قن استحدثه - فسي أكثر الآراء - الأندلسيون، ويفضل إلقاءه بصوت مسموع، أو يتغنى به حتى تبرز معانيه، وتتضح ألفاظه وتتظم موسيقاه، ويتوافق مع اللهجات المحلية المتباينة، وتخضع مضامينه لرؤية الزجال الخاصة / وتجربته الذاتية ، ونظرته إلى الكون والحياة ، والمجتمع كما يتأثر بالتكوين الشخصي للزجال من حيث بيئته، وثقافته ، واتجاهاته النفسية والفكرية.

ومنذ بداية الزجل في مصر والزجالون ينسجون أزجالهم على أساس البحور الستة عشر الخيلية ثم تطورت الأوزان خلال مراحل نضجه وازدهاره وتكاثرت حتى قيل إن أوزان الزجل كثيرة لا تحصر، وإن صاحب ألف وزن فيه قشلاق، بل تعدى الزجالون - بداية من صفى الدين الحلى - حدود المتداول منها إلى ابتكار في الأوزان، وتنوع في بناء القصيدة مع تشعب في الموضوعات ، وتعدد في الأغراض - فقد طرقت القصيدة الزجلية الأغراض القديمة بمضامين جديدة معاصرة للزجالين ، كالمدح ، والغزل ، والهجاء والرثاء ، وغيرها ، وفرضت روح العصر عليهم الغزل في الجنيه، وهجاء الأحزاب السياسية ، ورثاء الحيوان وعندما اتصل فكر الزجالين بالأدب الغربي ، ثم تأثروا بمظاهر النهضة الأدبية وجولات الصحف وصراعها ، استحدثوا فناً كانت ثماراً من ثمرات الاتصال والتأثر كالقصة الزجلية والتمثيلية الزجلية ، والقطوعة والمنولوج، وفنون الزجل الفكاهي كالنكتة والنادرة وغير ذلك .

ويكاد يجمع الباحثون على أن الموطن الأصلي للزجل هو إلهاء، ولكن تباينت الآراء حول أصله: هل هو الموشح كما قال ابن خلدون ؟ أو الشعر الرومانى كما قال المستشرق الروسى ( كراتشكوفسكى ) أو إلهنية الشعبية كما قال أستاذنا الدكتور عبد العزيز الأهوانى ؟ وإذا كان ( أبو بكر بن قزمان ) ( القرن الخامس الهجرى ) القرطبي الأصل أول من برز من زجالي إلهاء فإن ( مدغليس ) هو أول من حمل الراية بعده، وجاء بعده ( ابن جحدر ) ثم

الوزير ( أبو عبد الله بن الخطيب ) ثم ( أبو الحسن سهل بن مالك ) ولكن .. متى دخل الزجل مصر قادماً من بينته الأصلية (الأندلس)؟ يقول ( عبد الرحيم محمود زلط):  
لم يعرف الشعر العربي هذا النوع من الإبداع اللغوي ، والتفنن في سياق الأفكار والتلاعب اللفظي، ومحاولة التعبير بأسلوب شعبي يسوقه شعراء معروفون أو أصحاب مهنة أو حرفة يدوية للتعبير عما يعن لهم من خيال أو ما يريدون تسجيله من أحداث سياسية، أو ملاحم بطولية في مقاومة الغاصبين الدخلاء في مصر، لم يعرف ذلك إلا في القرن السابع فيما يسمى بالزجل.  
ولكن الزجل عرفته البيئة المصرية متواكباً مع الموشح على يد كل من (ابن سناء الملك) و(صفي الدين الحلبي).

وقد كان (ابن سناء الملك) من مواليد القاهرة (سنة ٥٥٠ هـ ) لأب متشيع كان يعمل في دواوين الفاطميين وكان صديقاً للقاضي الفاضل، فلما تحول زمام الأمور إلى صلاح الدين استبقاه القاضي الفاضل فيمن استبقاهم للخدمة في دواوينه ومعني ذلك - ترجيحاً - أن الزجل والموشح عرفتهما مصر في القرن السادس الهجري لا السابع علي يد ابن سناء الملك في كتابة (دار الطراز) ثم تلاه في القرن الثامن الهجري (صفي الدين الحلبي) وكتابة (العاطل الحالي والمرخص الغالي).

وقد زاحم ( الحلبي ) في سماء الزجل نجوم آخرون كان أبرزهم (ابن رقيق العيد) - قلضي عصره - والشاعر الصوفي ( ابن الفارض ) - والشاعر (عبد الملك بن الأعز بن عمران الثقفي الأسناني ) سنة ٧٠٧ هـ الذي كان أدبياً شاعراً قرأ النحو على (الشمس الرومي) وله أرجال ساقها (الادفوي) في كتابة (الطالع السعيد) يسير فيه علي نهج الموشح في إندلس .

ولم يقتصر الأمر علي الزجاليين من القضاة، والعلماء، والمتصوفين، وإنما تعداه إلي الأطباء. فشمس الدين بن دانيال ( ٦٤٦ هـ - ٧١١ هـ ) الموصلي قصد مصر مع غيره من الأدباء والمفكرين الذين لاقوا في بلادهم عنتاً، أو أحسوا ضيقاً في معاشهم، ودخل القاهرة إيماناً بحكم الظاهر بيبرس ( ٦٦٥ هـ ) وهو في التاسعة عشرة من عمره واكمل فيها دراسة الطب في مدارسها، واتخذ دكاناً بباب الفتوح يكحل به الناس، وكان الطبيب مع ظرفه وخفة روحه، خليعاً، مسرفاً في لهوه ومجونه، مشتتاً في ممارسة اللذائذ الحسية في كل صورها.

ويواصل الزمان دوراته ويترتع علي عرش الزجل عالم جليل طلب الفقه علي أئمنته من الشافعية ، وروى الحديث ، وناظر في الأصول وقرض الشعر، وكانت داره موقلاً للطلاب والقصاد يستفتونه في أهم المسائل العلمية والشرعية، هذا العالم هو ( عبد الله خلف بن محمد



الغباري ) الذي لم يهتم بتاريخ حياته احد رغم شهرته في عن الزجل والتي ترجع إلى كونه زجال ( آل قلاوون ) وقد استخدم الزجل في كل أغراض الشعر ، وله قصيدة مشهورة تسمى ( الدر في القدح) وتدور حول النصائح الإخلاقية والاجتماعية. وله قصائد في مدح الملك الأشرف شعبان ( ٧٦٤ - ٧٧٨ هـ ) عند توليه العرش، وقصائد رثاء عندما قتل، وأزجاله سجل حافل بحوادث عصره ، كحادثة العربان الذين هجموا علي دمنهور سنة ٧٨١ هـ بزعامة ( بدر بن سلام ) في عهد إلتابكي (برقوق)، إلى جانب الغزل ومدح الرسول (صلي الله عليه وسلم) والفخر ... الخ، ويتهادى موكب الزمان بطيئاً متكاسلاً ليفرز قلة من الزجالين ضاق الفن بهم وضاقوا به فبحثوا عن حرف تقيهم ذل الفاقة ، وتتيح لهم تسجيل توافه الحوادث وصنائرها، منهم (ناصر الغيطي) و (علي بن سودون إيشبغاوي).

الأول ضاعت معالم حياته، ولم يقتصر الزمن منه سوى قصيدة رثي بها الفيل (مرزوق) الذي كان (تمرانك) قد أهداه للملك الناصر، فغرق في الخليج الناصري سنة ٨٠٤ هـ وخرجت الناس للفرجة، وأغلقت الأسواق، وكان يوماً مشهوداً.

والثاني شاعر لم ينل من التقدير ما يدفعه إلى الاستمرار في صناعة الشعر، فاتجه إلى أبواب رزق أخرى ذكرها في مقدمة كتابه المشهور ( نزهة النفوس ومضحك العيوس ) وفيهم منها أن عصره لم يرحب بالشعر أو الشعراء، ولم يعد الشعر مصدر كسب لأصحابه ، فاحترف (ابن سودون) الخياطة إلى جانب العلم. أما أزجاله فكانت مقطوعات من بيتين ذات موضوعات متباينة، فهو يتحدث عن الموز والكنافة ووصف شجر الرمان، وبركة الرطلي، وفي المفارقات المنطقية، وهي - كما نرى - موضوعات تنبئ عن ضحالة فكر وثقافة.

ومن سنة ٧٠٠ هـ إلى أوائل القرن الهجري الماضي لم يظهر أحد من الزجالين كالغباري وأقرانه لعده، إلى أن ظهر في أقاصي الصعيد (أحمد بن عروس ) الناسك المصري المتصوف، وهو من مواليد إحدى قرى قنا سنة ١٧٨٠م بدأ حياته قاطع طريق لمدة ثلاثين عاماً، ثم تاب وأتاب وسلك طريق الفضيلة وهام علي وجهه في البلاد متصوفاً ناسكاً يحض علي التقوى ومكارم الأخلاق بالحكم والأمثال والمواعظ. وراجت أزجاله لإتقانها وروح التدين لدى المصريين مما دفع بالزجال محمد عبد المنعم (أبو بئينة) إلى اعتباره في منزلة المتبني وأبي العلاء المعري في فلسفتها وحكمتها بين الشعراء، بل لعله -على حد قوله- يفوقها حكمة وفلسفة إذا قدرنا أنه كان رجلاً أمياً لم يحصل علي أي نصيب من العلم والمعرفة إلا علي ما استخلصه بنفسه من دروس الحياة.

وفي أوائل حكم (محمد علي باشا) أي أوائل القرن التاسع عشر الميلادي يبرز في الساحة (أبو محمد عبدالله بن إبراهيم الفحام) الذي كان مثال الرجال العالم المثقف ثقافة دينية أزهريّة وشغف بالعلوم الدينية، وبالمحسنات البديعية، وبراعات المجملات اللفظية مما تراه في موشحاته، وغلب عليه التصوّف في آخر أيامه، فانقطع إلى المدائح النبوية والأناشيد التصوفية. وتوفى في عهد الخديوي (محمد سعيد).

وفي عهدي الخديوي اسماعيل ثم توفيق ظهر (يعقوب صنوع) (أبو نظارة) و(عبدالله النديم) (صاحب مجلتي التنكيث والتبكيث و (إستاذ) اللذان وجّها الرجل جهة سياسية، ثم تشعبت بهما السبل، وقامت علي يد الأخير نهضة زجلية مع تباشير الثورة العرابية. وكان لأزجاله الثورية تأثير السحر في قلوب الخاصة والعامة، وبذر بذور الوطنية فيها.

وتوالي ركب الزجاليين، وتكاثروا وبدأ الميدان يتسع للمجيديين منهم، فظهر الشيخ (حسن الآلاتي) وصاحبه الشيخ (رمضان حلا) بأزجالهما ومعالجاتهما الفكاهية ونوادرهما التي سجلها (الآلاتي) في كتابه الفكاهة (ترويح النفوس ومضحك العيوس) والشيخ (درويش) الذي انصرف - كغيره - إلى وضع الأغاني ذات المعاني الرائعة، والنظم الرصين تلاهم (محمد عثمان جلال) الذي كان موظفاً في الحكومة يجيد بعض اللغات الأجنبية - وأهمها الفرنسية - فترجم عنها قصصاً (الموليير) الفرنسي، وحولها نظماً في كتابه (العيون إليواقظ) وأغلبها حكايات على لسان الطير والحيوان، بعضها شعر، والبعض إلهام زجل، وله في الفن المسرحي أربع مسرحيات زجلية، مصرها عن الفرنسية، وسمّاها (الأربع روايات من نخب التياترات).

وفي الربع الأخير من القرن الماضي برز الشيخ (محمد النجار) بجريدته (الإرغول) ضمنها ثروة ضخمة من أزجاله .. وهو من علماء إلهام ومترسيه. وظهر معه الزجال (محمد توفيق) الذي كان ضابطاً بالجيش المصري والذي افتتح تاريخ الصحافة الفكاهية بمجلته (حُماره منيّي) وجعل الفكاهة والنقد اللاذع، والسخرية والتشهير طابعها ومادتها.

وعند التعرض للزجاليين الذين استجابوا لتطور الزجل ورواجه لا يفوتنا التنويه بالعوامل المؤدية إلى هذا التطور والرواج بصورة ملقته:

- اتصال الأدباء - ومنهم قلة من الزجاليين - بالأدب الغربي خاصة الفرنسي عن طريق الترجمة (سبق الإشارة إلى مجهودات محمد عثمان جلال في هذا المضمار).
- تطوّر الحركة الوطنية وازدهارها بعد ثورة ١٩١٩ م والدعوة الحماسية لإجلاء الإنجليز.



- تشجيع الإحتلال علي انتشار العامية واستخدامها ثم إحلالها محل الفصحى في الفن والأدب والتعليم، وبمساهمة بعض المستشرقين والمصريين، لترويج هذه القضية بهدف محاربة اللغة العربية الفصحى ثم القضاء عليها تدريجياً.
- تنوع الصحف ورواجها، وصراعها لارتباطها بالأحزاب السياسية، وفتح أبوابها للمعارك السياسية والأدبية مع ظهور الصحافة الفكاهية.
- اقتحام شعراء كبار لميدان الزجل، والإبداع فيه كأحمد شوقي، وإسماعيل صبري وحفني ناصف وغيرهم .

وتضيف (د. نفوسة زكريا سعيد) عاملاً آخر وهو الدعوة إلي العامية وانتشارها، وفي اختلاف موقف الزجاليين من قضية الفصحى والعامية وعلاقتها بالتطور للموضوعات الزجلية ولغتها المعبرة عنها ( ص ٣٢٦)، فقد انقسم الزجالون إلى فريقين منهم من نادى بعامية الزجل، ومنهم من نادى بالسمو بلغته حتي تقترب من الفصحى. وقد بالغ الفريق الأول في استخدام العامية إلي حد الإسفاف.

ويبدو أن الدعوة إلي العامية لاقت رواجاً، ورحبت الصحف الفكاهية والحزبية بإنتاج الزجاليين مما فتح أبوابها علي مصاريعها للمجيدين وغير المجدين منهم فبرز في الميدان الزجالون أفواجا ... ولفتت كثرتهم الأنظار مهما كان إنتاجهم غثاً أو جديداً بعد ثورة ١٩١٩م. والمطلع علي كتاب (تاريخ أدب الشعب) لحسين مظلوم رياض ومصطفى محمد الصباحي سنة ١٩٣٦م وكتاب ( الزجل والزجالون ) لمحمد عبد المنعم (أبو بثينة) سنة ١٩٦٢م نجدهما قد سجلا إسماء البارزة من الزجاليين، وأغفلوا الكثير منهم التي تذخر بهم الصحف والمجلات (نكر حسين مظلوم بعد محمد توفيق خمسة وعشرين زجالاً).

وقد قسم حسين مظلوم الزجاليين المحصورين في كتابه إلى مراحل تكشف عن اسهامهم في تطور الزجل.

ففي المرحلة الأولى - عقب الشيخ محمد النجار - تأزرت مجموعة في أوائل القرن العشرين لتعقد المجالس والندوات بهدف تطور الزجل منهم محمد امام العبد وعزت صقر والشيخ احمد عاشور والشيخ القوصي وقد حضر هذه المجالس حسين مظلوم و خليل نظير.

وحوالي ١٩١٢م بدأت نهضة أخرى لفن الزجل كان من دوافعها ما طرأ علي حالة البلاد السياسية الداخلية من تغيير .. وقد تزعم هذه النهضة للزجال (عزت صقر) فغذاها بماله

ومجهوده وفنه، وجمع الزجاليين في كنفه، وتعاون واياهم على النهوض بالفن حتي وصل إلى حد كبير من حسن الصياغة وجمال الأسلوب.

ونبغ من زعماء هذه النهضة الزجال (خليل نظير) الذي اشتغل بعدة صحف كان يحررها جميعاً علوة علي مجلة (طوالع الملوك) للشيخ محمد الفلكي وكان في زمالته حسين مظلوم وعيسى صبري، والشيخ يونس القاضي، وحسين حلي، ومحمد رفعت المازني افندي، وشعبان عوني وفتحي افندي محمد، وفي زمن الحرب العالمية ظهر محمود بيرم التونسي ومحمد غالب ومحمد عبد النبي وبديع خيرى، ومحمود رمزى نظيم، ومحمد فهمي يوسف، والشيخ جاد علوان والشيخ الدرويش، ورفعت افندي المازني، وحسين الحلي، وشعبان عوني، ومحمد عبد المنعم (أبو بثينة) ومصطفى محمد الصباحي، واسماعيل صبري، وغيرهم.

وقد أضاف أبو بثينة في كتابه أمير الشعراء أحمد شوقي، وحسن الفرشوطي، وحسين شفيق المصري والسيد الإسكندراني، ثم يختم بابن سناء الملك.

وقد التزم زجالوا ما بعد ثورة ١٩١٩م بناء شكلياً لقصائدهم يعتمد علي نظام الشطرتين المتساويتين بقافية موحدة ثم تعددت القوافي مع تقسيم القصيدة إلى مقاطع ثلاثية أو رباعية أو خماسية أو سداسية أو سباعية. وكل مقطع له قفل قد يطول فيصبح بيتاً كاملاً وقد يقصر فيصبح شطرة واحدة قد تصل إلى حد الكلمة أو الكلمتين مع ملاحظة الالتزام بوزن موحد في القصيدة الواحدة.

ومع موجة التجديد كان بيرم علي قمة المجددين في بناء القصيدة وشكلها الفني إلى حد بناء قصيدته (الخالق الرزاق) علي نظام الشطرة الواحدة متعددة القوافي وغيرها في دواوينه. واستحدث الزجالون القصة الزجلية القصيرة باتجاهاتها الواقعية والرومانسية والرمزية، والتمثيلية والإوبريت الزجلية، وفن الطقطوقة والمنولوج وتنفق الزجل الفكاهي مع نهضة الصحافة الفكاهية، وذلك في الزجل الكاريكاتيري والنكتة الزجلية، ونوادر جحا الزجلية، والزجل الحلمتيشي (ابتكره حسين شفيق المصري) كما اهتم الشيخ (أحمد القوصي) بفن الواو الذي ابتكره زجالوا الصعيد.

ومن مظاهر التحديث أو التجديد اهتمام الزجالين بالشكل الموسيقي للقصيدة الزجلية، وما طرأ علي لغة الزجل العامية من اشتقاق الألفاظ المبتكرة، والعناية بتركيب ودلالة العبارات، بل أن الألفاظ بلغت مرونة إيقاعاتها إلى حد رسم اللفظ حسب الصوت أو اللهجة، وتقبل التركيب والوزن للألفاظ الأجنبية، فقد رسم كل من (محمود رمزى نظيم) و(بديع خيرى) ألفاظهما الزجلية



حسب اللهجات في الريف أو الصعيد أو النوبة. كما استثمر الزجالون التراث والأمثال الشعبية ليعمق بهما من المضامين والإحياءات في القصيدة.

وإذا كان قدامى الزجالين قد تفوقوا في أعماق موضوعات محدودة، فإن زجالي التجديد والتحديث استوعبوا و أفاضوا في كل ما يعنّ لهم أو ما يفعلون به في داخل ذواتهم أو في محيط أسرهم ومجتمعهم من أفكار وقضايا فعالجوا مشاكل الأسرة كالزواج والطلاق، والمحلل وزوجة الأب والأولاد وطرق تربيتهم، والخلافات الزوجية ونصيب الحماة من إثارة هذه الخلافات والخدم ونصائح في التدبير المنزلي .. الخ

كما عالجوا المشاكل الاجتماعية كالخمر والكوكايين، والميسر وسفور النساء وتبرجهن ونددوا بالعادات والتقاليد المذمومة كإقامة الزار ، وخروج النساء في الجنائز ، وزيارة الإضرحة. واسهب الزجالون في طرح القضايا السياسية المعاصرة لهم كالقضية الوطنية وهي الجلاء والدستور، وصراع الأحزاب، كما هاجموا الشباب المخنث، والمتفرنج، والزواج من الأجنبيةات. ثم كانت الثورة الانقلابية علي يد شعراء العامية إذ حطّموا الأشكال البنائية للقصيدة الزجلية، وتحرّروا من كل قيد يحدّ من انطلاق افكارهم، وحرية تعبيرهم فتغافلوا - عامدين - عن إلاوزان التقليدية مهما تنوّعت أشكالها، والتزموا بنظام التفعيلة المتغيرة عند بناء قصائدهم، ولم يعد شكل القصيدة عبارة عن شطرات متساوية، وإنما تراوحت لإشطر بين الطول والقصر، وحسب انفعالات الشاعر، وتلونّ مشاعره، وقد تصل الشطرة إلي كلمة واحدة في السياق الوزني ولم يعد شاعر العامية مقيداً بذاتية محدودة، ونظرة أو فكر مفروض وإنما ترك ذاته تستكشف أعماقه، وتتفعل بما يحيط بها أو بمن يقعون في محور تفكيره وعواطفه، وتحمل علي كاهلها همومه وهموم الطبقات الكادحة في مجتمع مطحون ، وسياسة مترهلة زائفة ، وتخطت همومه الذات لتشمل الكون والعالم ومصائر الشعوب المغلوبة علي أمرها .

ولعل فؤاد حدّاد كان قائد الثورة الانقلابية لشعراء العامية، تبعه واقتدى به متأثرين بفنه من جاء بعد من الشعراء وهم علي سبيل المثال لا الحصر: صلاح جاهين، د. يسري العزب، عبد الرحمن الإبنودي، سمير عبد الباقي، فؤاد قاعود، مجدى نجيب، عبد الرحيم منصّور، محسن الخياط، أحمد فؤاد نجم جمال بخيت، محمد الفارس وغيرهم من الشيوخ والشباب الذين تملئ بهم الساحة ، ويتطور شعر العامية علي أيديهم ونظراً لمحدودية البحث فإتينا ننتقى - كنماذج ومؤشر لاتجاهات شعر العامية - ثلاثة شعراء هم: فؤاد حداد، صلاح جاهين، ود. يسري العزب.

ولد فؤاد حداد في القاهرة في ٣٠ / ١٠ / ١٩٢٧م في أسرة متوسطة من اصول طبقية ميسورة الحال تحيا في سلام ، وتعشق الحياة المستقرة وراحة البال، ولا يههما صراع الطبقات في المجتمع المصري وتمرد فؤاد حداد علي الخط الحياتي لأسرته، وأثر طريق النضال مع أمثاله من الشباب الذين خاضوا المعارك الوطنية والتفتمية، وفي أواخر الأربعينيات انتمى إلي الطبقات الفقيرة مدافعاً عنها وأصبح جندياً مناضلاً ضد أعداء الوطن والشعب، أعداء العمال والفلاحين وكل الكادحين.

وكان الطريق مليئاً بالأشواك فتعرض للاعتقال، والتكيد وفراق إلهية، والمطاردة في الرزق، وترقب البطش الذي هو لا محالة واقع، ودفع فؤاد حداد ثمن اختياره غالياً، سنوات عديدة شاقة قضاها في المعتقلات ، فقد كان الاعتقال الأول سنة ١٩٥٤ م والثاني من ١٩٥٩ إلي ١٩٦٤ ومع ذلك لم يضعف ولم يتخل عن مبادئه وكان صاحب روح معنوية عالية ينصت الرفاق لشعره محبين، وهو الآخر ينصت يعلم ويتعلم. وعندما مات جمال عبد الناصر رثاه الشاعر بديوان سماه (استشهاد جمال عبد الناصر) نشر ١٩٨٣، كان لفؤاد هدف لم تكن ارادته عن مواصلة النضال من أجله، هو التحرر الوطني والاقتصادي، وتحرير الطبقات الفقيرة من الاستغلال والخوف.

وكان لفؤاد حداد فلسفة خاصة، نابعة من واقع حياته، ونظرته النضالية، فقد كان من أنصار الالتزام في الفن، ومن أشد المعارضين لتحكم السياسة في الفن أو توجيهه أو تحديد خط سياسي ملزم وأنه من التعسف تحديد أو إجبار الشاعر أو الفنان علي تناول قضايا سياسية بعينها، أو موضوعات مفروضة ملزمة تأباها نفسه، ويرفضها ضميره. ويرى أن الشعر والفن عموماً لا يلعب دوراً قيادياً في تغيير المجتمع ، ولكنه العمل السياسي والثوري المباشر ، ويأتي الفن بعده ومع ذلك كان يعتز اعتزازاً كبيراً بدوره كشاعر ويقول: لا أريد ان أكون رقماً في الحفل السياسي، ولكنه كان يعترف ويسلم بحق الطليعة الثورية في قيادة العمل السياسي، كما كان يأخذ علي القيادة السياسية أنها تعامل الفن معاملة صارمة لا تخلو من الجحود، وتقيسه بمسطرة سياسية باردة لا تعترف بأفقه الرحب ، وأنها تقلل من أهمية الحرية للفن، وكان لا يثق بشعارات الحرية التي تتشوق وتفخر بها الديمقراطية البرجوازية، ويقول مهما تغنت البرجوازية بحرياتها فالاشتراكية بعد لها أرقى وأعظم.

فؤاد حداد من قادة المسيرة لشعراء العامية وتبى أشعاره عن عبقرية متعددة المواهب، فله عروض شعرية أنشدها بنفسه من ١٩٦٥ إلي ١٩٨٥ وله خمسة دواوين إلي جانب أعمال أخرى



لم تتشر بعد، تدل على غزارة إنتاجه، ويتلمس المطلع على إنتاجه محوره الذي يورق عبقريته، وهو الإنسان البسيط المقهور في كل زمان ومكان، في داخل الوطن، أو العالم العربي ( فلسطين ) أو العالم المتسع.

ويتخذ في تناوله لقضايا لغة شعبية جديدة مميّزة ينفرد بها، تشيع فيها الروح المصرية الأصلية النقية، يستثمرها في رسم شخصياته من الواقع الشعبي، ومن تراثه وفنه ، وقدم لوحات شعبية مجسّمة لعروسه المولد، وبائع العرقسوس، والحدادين، والعطارين والمراجيح، وبائع الذرة المشوى.. الخ كما تغنى بحب مصر، وعشق طبيعتها.

ولقد اتخذ فؤاد حداد - وهو ما يميّزه عن غيره من شعراء العامية - من الموال قالباً فنياً، مجدّداً في شكله وبنائه، ولغته، وضمّنه قضايا الوطن المصرية بلغة عامية راقية بلغت قمة النضج الفني، وذابت في الفصحى.

ومما لا شك فيه - كأيّ فنان أصيل - قد تأثر بمن سبقه من الزجّالين والشعراء وعلي قمّتهم محمود بيرم التونسي، كما ترك بصمات فنه علي ورثة شعر العامية من بعده. توفي فؤاد حداد في ١٩٨٥/١١/١.

ويحمل ( صلاح جاهين ) الراية ليواصل المسيرة متأثراً - علي حدّ قوله - بعلمين بلرزين أولهما بيرم التونسي ثم فؤاد حداد . ورث جاهين - في رأبي - عن بيرم ملكة التصوير الفني وعن فؤاد حداد لغته الفنية، وإذا كان فؤاد حداد تميّز بالموال فصلاح جاهين تميز بالرباعيات، ولقد غلّف الحزن روح كل من جاهين وحداد، لكنه حزن ينبض بسخرية مرّة.

يقول صلاح جاهين معبراً عن تأثره بفؤاد حداد:

عندما قرأت في إحدى المجلات السياسية بالبنط الصغير قصيدة بالعامية بتوقيع فؤاد حداد تقول سطورها الأولى

فسي سجن مبني من حجر  
فسي سجن مبني من قلوب السجّانين  
قضبّان بتمنع عنك النور والشجر  
زى العبيد ———— ترصّصين

بحثت عن كاتبها مبهوراً حتي عثرت عليه.

ويقول في موضع آخر:

قضيت مع فؤاد حداد زمناً لا أنكر طوله بالتحديد لكنه كان كافياً لكي تتكوّن في نواة ما يسمى بشعر العامية المصرية.

وإذا كان ( صلاح جاهين ) قد تأثر بكل من بيرم وفؤاد حداد، فإن فضله على شعراء العامية المعاصرين له لا ينكر كما سيظلّ له فضل العمل على تقديم الكثيرين من الشعراء الذين ساعدتهم وتبنّاهم ونشر في الدار التي أنشأها باسم (ابن عروس) دواوينهم الأولى، وهو دور كان مقدراً أن يقدّم للثقافة العربية الكثير، لولا هاوية الحزن - كما أسماها - التي استطاعت أن تبتلعه منا، وتقتربنا بحرماننا من حضور عقله المدرك، وقلبه الكبير.

لم يكن صلاح جاهين شاعراً سلبياً لقضايا عصره، وإنما كان ايجابياً يفعل بعمق للأحداث السياسية والاجتماعية على المستوى المحلي والعالمي، متجاوباً مع نضال الشعوب في كل مكان من العالم العربي أو الغربي، إن البعد العربي في شعر صلاح جاهين كان له دائماً مكان بارز ومتصدّر وظل في مكانه هذا حتي بعد إليقطة الثورية القومية التي صبغت إبداع المبدعين المصريين فيما بعد سنة ١٩٦٧م بل إننا نجد شاعراً مثل (أحمد فؤاد نجم) عندما يكتب عن فلسطين لا يجد أمامه سوى إلابيات التي كتبها صلاح جاهين ليستعيرها كما هي مضمناً إياها في قصيدة له.

ويقول صلاح جاهين عن فؤاد حداد وتكوينه الفني:

وقد تأثر فؤاد بخطابية الشعر العربي القديم أكثر مني لأنني كنت قد بدأت أغازل الشعر الحديث الذي حطم عمود الشعر، والذي كان شعراء الفصحى قد بدأوا ينشرونه، ولكنه لم يكن ينزل لفؤاد حداد من بلعوم.

والمتتبع لمسيرة كل من الشاعرين يستطيع أن يجد تجسيداً لهذا الرأي في انتاج كل منهما علي مدى ثلاثين عاماً صمت خلالها صوت صلاح جاهين الشاعر منذ سنة ١٩٦٧م وبقيت - برغم هذا - بصماته واضحة قوية علي انتاج كل من لحقه من الشعراء..

إن المتتبعين لمسيرة شعراء العامية المصرية يجدون أنفسهم منجذبين -عادة- إلي ما يميّز قصائد صلاح جاهين من لغة خاصة به ، لغة يميّزها الحضور السريع للكلمة، والبساطة التي تصل إلي حد البداهة في تركيب الجمل وإلابيات، حيث تكتسب القصيدة في اكتمالها غناها الشعري من اقترابها الشديد من روح الحياة العادية.

ومن بدايات الرحلة من (كلمة سلام) وحتى التوقف تأتينا البساطة قرينة المغني بساطة التراكيب، مع غنى المفردات والمعاني ففي قصيدة (الشاي واللبن) التي وصفها بيرم التونسي



بأنها تشبه أعمال الشاعر الفرنسي (جاك برينير) لاحظ نكاء التشبيه الناتج من معرفة بيرم بالآدب الفرنسي.

وأخيراً فإن صلاح جاهين كانت له استفاداته ممن لحقه من الشعراء، كما كان له تأثيره بمن سبقوه لكن إضافاته الكثيرة تجعل منه علماً قائماً بذاته، ومن دواوينه بنياناً فنياً وإنسانياً متماسكاً، ومتميزاً، وتجعل تأثيره وعطاءه لمن لحقوه أكبر بكثير من تأثيره بهم.

وإذا ما تركنا العالم الشعري لصلاح جاهين، واجتزنا الزمن نلتقي بالدكتور محمد يسري عبد العزيز العزب . (من حديث مع سيادته)

ولد الدكتور يسري في ٣١ / ١ / ١٩٤٧ بإحدى قرى محافظة الدقهلية، حصل في حياته العلمية - بداية - علي مؤهليه ليسانس كلية الحقوق، وليسانس إلهاد، ثم عين معيداً بالكلية ثم حصل علي الدكتوراة وتدرج حتي وصل إلي أستاذ للآداب والنقد الأدبي بجامعة بنها، ولقد أتاح مواهبه الثرية، وعمق ثقافته وتنوعها أن تخلق منه مبدعاً فريداً مميزاً كاتب مسرحي له في التأليف المسرحي أربعة نصوص لم ترى النور بعد، عاشق للتمثيل منذ طفولته، وعندما كان طالباً بكلية الحقوق اشترك في تقديم مسرحية (عطوه افندي قطاع عام) وقدمت له علي المسارح الحكومية في وقت واحد مسرحيتان : الأولى بعنوان (نخلتين في العليلي) والثانية (الوعد سعد) وسوف تعرض له علي مسرح الهناجر - قريبا - دراما شعبية بعنوان (يوم من الزمان ده)، وهو شاعر يعتمد في بناء قصيدته علي لغة عامية راقية مميزة ، وله من الدواوين حسب الترتيب الزمني : فوازير فلاحية ١٩٧١م - تغريبة عبرزاق الهليلي ( دراما شعرية ) سنة ١٩٨٤م - شجرة مريم سنة ١٩٩٣م - خيال المقاة سنة ١٩٩٣م - ميلاد البحر ١٩٩٦م ) .

ولقد بلغ من تأثيره ببيرم التونسي وحبه له أن حصل علي الماجستير بدراسة فنية عن أزجاله كما حمل علي كاهله تأسيس جماعة ( الفجر ) الأدبية منذ السبعينيات ليتبنى من خلالها شعراء العامية الشبان يقودهم ويوجههم من خلال النقد البناء لهم ، ولقد تكوّنت شخصية د . يسري الفنية من منهلين : شعر صلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي وأمل دنقل أحدهما والمنهل الآخر شعر كل من فؤاد حداد وأزجال بيرم التونسي يقول د . يسري

فؤاد حداد يمثل أستاذاً عظيماً ترتببت علي كتاباته مثل ما تربيت علي كتابات بيرم التونسي.. وفؤاد حداد أثر كثيراً في القصيدة العامية علي مستوى البناء ، والبناء الموسيقي والدراما الشعرية ، وتأثرت به ، وما زالت لقراء .

وعن رأيه في شعراء العامية من الشباب يقول د. يسري :

الموهبة الأدبية لا يختلف فيها جيل عن آخر ، فهي منحة يضعها الله في قلوب بعض الناس، لكن المناخ والظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية تتغير من جيل لآخر، ألمح في هذا الجيل ظهور الموهبة بشكل كبير وحاد ويسايرها عدم التفرد للقراءة وتجديد أدوات الإبداع والتي كنا نتمتع بها ونحن صغار عن الجيل الجديد، فأنا مكثت في القاهرة عشر سنين لا أجرو أن أقول ما كتبت إلا لأصحابي المقربين خوفاً من بطش النقاد الكبار، أما الآن الشاب بمجرد أن يكتب كلمات جميلة يسعى كي يقدم نفسه في الإذاعة والتلفزيون كشاعر أو قصاص مثل أشهر واحد موجود في مصر، الشاب يذهب للندوات لا يريد الناقد أن يكمل نقده ، فهذا هو الاختلاف الحقيقي، ورغم ذلك أنا أحب الأدباء الشبان وأشجعهم ، وأرسي في نفوسهم بعض هذه القيم التي صنعها الواقع الاقتصادي والسياسي والاجتماعي ، أو محا معظمها، أرشدهم للطريق الصحيح، بعضهم يتعلم ويستفيد فيكون جيداً ، وبعضهم لا يستمع لما أقوله فلا يستمر ويقتل موهبته، ويتخذ د . يسري من الرومانسية مذهباً في شعره لكنها رومانسية وطنية إن صح التعبير فهو يقول : وأما في جيلي لم يعد للمحبة نفس الدور أيام الرومانسية لأن الواقع الاجتماعي تغير، وحبتي أصبح حباً للوطن، وأنظر إلى المرأة على أنها جزء من هذا الوطن وأكتمل بحضورها ، وتمتزج في قصائدي مشاعر الانتماء ومشاعر الحب معاً وأنا لا أستطيع الفصل بين الانتماء للوطن ومشاعر الحب .. الشاعر الواقعي سوف يهرب من الواقع إلى الواقع من مصر إلى مصر ، حتي لو هاجر إلى الخارج سوف يموت، والشاعر الحقيقي يجب أن يكون صادقاً فصدقه الفني رصيد لصدقه الواقعي، ودائماً ينسى التاريخ الكاذبين والمنافقين علي صعودهم الزمني .

ولشعر د. يسري نكهة خاصة لا يسبر غورها ، أو يستطعم مذاقها إلا كل من يقرأ قصائده بعمق وتأمل ، ويدرك أن له فلسفة خاصة مميزة وروح نابغة من أعماق ذاته بمعاناة الطبقات الكادحة في المجتمع المصري - خاصة العامل والفلاح - لتكتمل مع رومانسيته الوطنية الصورة الفنية لاتجاهه الشعري والفني .

ونتفق مع ( د. زكريا عناني ) في الإشارة إلى أن بيرم كان أول المجددين من الزجالين ، وذلك في قوله :

والناحية الثانية التي نضعها في الحسبان أن الرجل كان نزاعاً إلى التجديد منذ حداثة سنه واستمرت نزعة الابتكار حية عنده، ومن تجديلات بيرم في البناء الفني للقصيدة الزجلية وضع القفل في صورة ( اللازمة ) المتكررة ، وهذا لم يكن معروفاً في أزجال المتقدمين ولكنه شاع في



أزجال و موشحات المتأخرين - كما أشار د. عناني إلى مثال للابتكار - عند بيرم في هيكل القصيدة في قصيدته (الخالق الرزاق) :

ولبيرم زجل جميل عنوانه ( الخالق الرزاق ) يبدو للوهلة الأولى وكأنه تقليدي البناء، لكن هيكله يتضمن جزئيات تجعل منه صورة مبتكرة يقول فيه

طالـيـن مـن الطـبـاخ      يطـبـخ حـمـام وفـراخ  
علـي شـرط مـن غـير نار      لـان سـيـد الـدار

مـن الحـرارة داخ

الـخـالق الـرزاق      قـال للـحرارة تـزيـد  
عـلـشان يطـيب المـوز      ويشـهدوا العـنـاقـيد  
وينضـج الرمـان      وتسـوى الكـيزان  
ولمـين ؟ لـناس قـاعـدين      مضمـمين سـاخـطين  
يقولـوا : حر فظيـع      وجـوزفت شـنيع

زيدهم يا رب بواخ ...

هذا التنوع في توزيع القوافي والايقاع لم يكن الشكل المجدد وحده عند بيرم ولكننا نرى في - اعتقادنا - أن هذا التنوع والنزعة الابتكارية عنده دفعته إلى ارتياد أشكال أخرى في أزجاله كقصائده ( علي الربابة وعلي الأرغول ) إلى جانب إيقاعات فن الموّال وأوزانه، إذ يضيف الزّجال الكبير ( كامل حسني ) في دراسة حديثة طويلة له عن ( بيرم التونسي والموّال ) أنّه استطاع أن يحصر لبيرم ( ٢٢٧ ) مقطوعة من بحر الموّال ( البسيط ) و ( ٢٣٤ ) قصيدة من البحور الأخرى التقليدية المولّدة، أي أن النسبة المئوية لما كتبه بيرم التونسي من الموّال تقرب من ( ٤٩,٢ ) من مجمل أزجاله.

ويقول بيرم في مذكراته عن ( فن الزجل بأكمله ) :

تركّت ثقافتى واستعدادى وموهبتي الشاعرة أمانة في نمة الأيام إلى الزجل ، أنظم به المسرحية والموّال والأغنية.

ولبيرم من القصائد ( علي الأرغول ) في ديوانه ذي الأجزاء الثلاثة والتي يبدأها بالأمهات أو الصلاة علي النبي ثلاث قصائد ( ص ١٨٥ ) ومن قصائد ( علي الرماية ) ست قصائد ( من ص ١٨٨ ) .

ومعني ما سبق أن شعراءنا الثلاثة ( فؤاد حداد وصلاح جاهين، ويسري العزب ) ترك بيرم علي انتاجهم بصماته في الشكل والبناء مع ملاحظة أن لكل منهم لغته الخاصة المميّزة واتجاهته الموضوعية ومضامينه المتفّقة مع تغيرات العصر .

لقد ورث ( فؤاد حداد ) عن بيرم القدرة الفنيّة الخارقة علي التجديد المتنامي، والإبتكار المميّز عند بناء القصيدة ، ولو حاولنا حصر الأبنية والتشكيلات لعجزنا عن الاستقصاء أو تسجيل الكمّ المهول لهذا التنوّع عنده، ولكن هذا لا يمنع الإشارة إلي اقتحام فؤاد حداد لفن الموال كما فعل بيرم ، لكن الأول تميز عن استاذة بطول النفس في مواويله ، وتراوح الايقاع والشطرات بين الطول والقصر إلي حد الاستمتاع بالقصيدة مهما امتدّت مساحتها .

ففي قصيدته الموالية ( موال الشبه ) يستغرق تسع صفحات - يقول فيها :

زي اللي متأكّد بيتهيا لي

بدرية بالجلابية والقباب

بعث نده لي

بالليل بياض باطها وفتح لي الباب

ظلين يمشوا مشية إاغراب

بيعدوا من راعي الكلاب والدياب

من ساقيه قلّاية وزمن قلاب

نبت الخيال في الظلمة زي الشرش

ارحم ينوبك ثواب

قتيل محبّه "فؤاد حداد"، مختارات، ط هيئة قصور الثقافة، ص ١٩٨ .

ويقول في ختامها :



قاموا المزداد يلاًّ ألا أونا

مش مره وإلا اتتين

هوا الشمالي غير اللونه

كل الحبايب راح يلاقونا

كل الحبايب فين

( ص ٢٠٦ )

ولم يتأثر فؤاد حداد ببيرم في فن الموآل فقط وإنما أبدع في مقطوعاته القصيرة كمقطوعة (اراضي النور) ( ص ١٦٩ ) التي يقول فيه :

عدونا ما انعطشى للبشر والناس

وما قالش لكبيره يابا ، وعظم إحساس

ولا ضرب في أراضى النور هرم واساس

ولا زرع ست إلاف ، وحضن وغل القمح

ولا تبني ، ولا هز الهلال السمح

شهد التاريخ ان أعداء الوطن قتلوا

الأنبياء وإيتامى والعرب عدلوا

ولا حد قبل العرب - بين كافة الأجناس

كما تأثر ( صلاح جاهين ) ببيرم في بنائه الفني وأعجب بقصائده (علي الربابة) فبنى علي شاكلتها قصائد له بنفس المسمى، ولكنها تختلف عن قصائد بيرم بطول مساحتها وحرية انطلاقها، وتعدد مضامينها ..

ففي قصيدة ( علي الربابة ) يقول جاهين في بدايتها :

وجايب ربابتي .. إنما خجلان

بذكر النبي يتطمّن اللـهفان

ولكن قلبه كان ملان بحنان

ما غنتيش يا خلّي بقالى زمان

ولا بد قبل ما اقول أصلي علي النبي

نبي عربي ما كان شاعر ولا نظم

ولكن قلبه كان ملان حب للبشر      وكان يكره العدوان والطغيان

وتستغرق القصيدة سبع عشرة صفحة بنهيا بقوله :

وحسيت كلام الشعب كالليل أبو قمر      وانا في القمر بانشد مع الكروان  
يارب الفلك الملك لك لك      ياسألك تعلمني من علم الحكيم لقمان  
وأخر الكلام أرجع وأصلي علي النبي      نبي عربي كان قلبه كله حنان

وكما تأثر ( صلاح جاهين ) بفن بيرم ورثاء، تأثر بفؤاد حداد في موضعين:

الأول في بنائه الفني وحرية التنوع في موسيقى قصائده والثاني في اتجاه مضامينه واهتماماته  
المنصبه علي الإنسان المصري المقهور كالعامل والفلاح لكنه تميز عنه برباغياته التي تحمل  
فلسفته الخاصة ونظرتة للكون والحياة ، ويقول في إحداها:

إنسان، أيا انسان ما أجـهـاك  
ما أتفـهـك في الكون ، ما أضـألك  
شمس وقمر وسدوم ، وملايين نجوم  
وفاكرها يا موهوم مخلوقة لك

عجبي

(رباعيات) دار المعرفة

( ص ٤٧ )

أما الدكتور ( يسري العزب ) فقد تجول في براح شعره، هنا وأثر - كفؤاد حداد -  
الانطلاقة بحرية في انتقاء الأوزان الحرة القائمة علي تنوع التفعيلات بموسيقاه الطليقة التي  
تتطابق ايقاعاتها مع نبض مضامينها ، وسمو قضاياها مع رومانسية ثائرة لا حالمة ، يقول في  
قصيدته (أربع غناوى للقمر) من ديوانه الأول (فوازير فلاحية) ( ص ٢٥ ، ٢٦ )

يا عاشقين ضي القمر

وعوا الغنا ..

اصل الغناوى يا فلاحين بتجرّحه

عمر الغنا لو كان بحور .. ما يفرّحه



عمر الغنا لو كان غيطان ما يتم مهره  
قال القمر ايام ما كان صاحبي:  
إن الغناوى يا فلاحين بتريد في مهره  
شوفوا ...!!  
وبصوا !!  
بصّوا فوق شوفوا القمر !!  
آه يا عيني بس شوفكم مش تمام  
حنوا لإلادين بالدما مش بالكلام  
سدّوا شقوقها بالعرق  
وامشوا سوا لقدام  
وامسحوا الغيمة اللي في عيون القمر  
اعصروا وشه الحجر ..  
تشرّبوا منه النبيت  
اعصورا وش القمر  
الفرح يتجوز بناتكم  
والنور يخش في كل بيت

المصادر والمراجع :

- ١- الزجل والمجتمع المصري من ثورة ١٩١٩ : ١٩٥٢م - رسالة دكتوراة لم تطبع . د .  
لطفى حسين سليم
- ٢- الدعوة إلى العامية وأثرها في مصر : د . نفوسه زكريا - دار المعرفة
- ٣- تاريخ أدب الشعب : حسين مظلوم والصباحي .
- ٤- الزجل والزجالون : محمد عبد المنعم (أبو بئينة) - دار الشعب .

- ٥- مجموعة مقالات عن ( فؤاد حداد ) - هيئة قصور الثقافة.
- ٦- رباعيات - صلاح جاهين - دار المعرفة
- ٧- قتل المحبة: (فؤاد حداد) مختارات هيئة قصور الثقافة.
- ٨- أزجال بيرم - دراسة فنية - د . يسري العزب - هيئة الكتاب



## شعر الفصحى وشعر العامية

### محاوّر التأثير والتأثر

عبد الرحمن درويش

#### مقدمة:

لاشك أن اللغة كوسيلة من وسائل التعبير تمثل المخزون الثقافي لأي شعب من الشعوب فالكلمة ليست مجرد لفظ منطوق يشير إلى معنى حاضر فقط، وإنما يشير إلى تاريخ وثقافة ومفهوم، ونحن في مصر -كما في بلاد كثيرة- نجد أننا دائماً أمام إشكالية هي إشكالية ازدواجية اللغة، فنحن نكتب ونقرأ ونتعامل رسمياً في إطار العربية الفصحى، لكننا نتكلم ونفكر ونحاور ونتعامل في حياتنا اليومية، بل نبدع أفلاماً للسينما ومسرحيات للمسرح، وأعمالاً درامية للتلفزيون، بالعربية الدارجة أو بلغة التعامل اليومي أو "العامية المصرية" كما استقرّ على تسميتها، ونحن في استعمالنا للغتين أو للمسايرين<sup>(١)</sup> المستخدمين للغتنا العربية الجميلة نفكر ونبدع ونثرى الحياة. ولا يستطيع أي منصف أن يتجاهل أي منهما، وبالتالي يسقط ببساطة نصف تاريخنا وحياتنا وتراثنا وإبداعنا في كل مجالات الفكر والفن والحياة.

ويتعرض بحثنا هذا لمجال هام من مجالات اللغة ودرب رائع من دروبها، ألا وهو الشعر "الشعر ديوان العرب" كما قيل، والديوان هنا بمفهوم المكان للإجتماع والتلاقى، وبمفهوم الكتابة للتدوين، للتاريخ والفكر والأدب. وقد كان الشعر هو جهاز ووسائل الإعلام من صحافة وإذاعة وتلفزيون قبل ظهور هذه الوسائل، وقبل اجتياحها السمع والبصر والفؤاد للإنسان المعاصر، وقد كان بالضرورة نتيجة لازدواجية اللغة أن يصبح الشعر فصيحاً معرباً وهو "الشعر القريض"، وعامياً دارجاً بما تعارف عليه الناس في تعاملهم اليومي باسم "شعر العامية".

ولم يكن أي من شعر الفصحى وشعر العامية بمنأى عن الآخر، وإنما ظلاً متفاعلين ومتداخلين وبالتالي فإن كل منها ولا شك قد أثر وتأثر بالآخر، ومن هنا كانت هذه الدراسة تحت عنوان:

#### شعر الفصحى وشعر العامية.. محاوّر التأثير والتأثر

وإذا كان ينظر إلى شعر الفصحى في فترات تاريخية معينة بأنه شعر القصور أو الشعر الذي يعيش ويزدهر حول القصور وفي محالّس الأمراء، وأن شعر العامية هو شعر الجماهير خارج الأسوار، فمازلنا نرى صورة حية لإستخدام الشعر الشعبي في جماعات "رجاء النقاش"

الملحقة بديوان صلاح جاهين عن القمر والطين<sup>(٢)</sup> إلا أن هذا الشعر الشعبى -مجهول المؤلف- الذى تردده الجماهير فى مناسباتها، وفى ممارستها اليومية هو شئ آخر غير الشعر العامى أو شعر العامية. ذلك الشعر الذى عرف مؤلفه بداية مع الموالين والزجالين من العصر المملوكى<sup>(٣)</sup>، وربما قبل ذلك العصر إلا أن بدايات العصر الحديث لهذا الفن كانت محطة مختلفة كثيراً عن مساره الطويل، فقد بدأ عبد الله النديم شاعر الثورة العربية وخطيبها يوظفه فى حشد الجماهير وراء الثوار، وبدأ كجهاز إعلام قوى له دور غريب وخطير فى غياب الكثير من أدوات التأثير الحديثة، ثم تلا هذه المرحلة مرحلة بيرم وثورة ١٩ وألحان سيد درويش المصاحبة لكلمات الثورة. ثم صلاح جاهين الذى عاصر ثورة ٥٢ وأمن بها وغنى لها وغنت معه الجماهير معارك الصراع والبناء والأمل، وغنى معه كل إنسان يحلم بالحرية وبالحياة الخالية من الظلم ومن القهر.. هذا الشعر أصبح يطلق عليه شعر العامية.

فإذا كنا بصدد هذا البحث، فإننا يجب أن نشير أولاً إلى نشأة اللغة العربية، ثم نشأة اللغة العامية، وبالتالي ظهور شعر العامية وذلك حتى نصل إلى موضوع البحث الأساسى.

### نشأة اللغة العربية:

لم يصل علماء اللغة إلى تحديد تاريخ محقق لنشأة اللغة العربية وإن أجمع أغلبهم على أنها قد انحدرت من عدة لغات أولها النبطية المنشقة عن الآرامية<sup>(٤)</sup> وأن الخط العربى يعتبر صورة مشتقة من الخط النبطى الذى كان منتشراً فى شمال شبه الجزيرة العرب كأحد فروع الكتابة الآرامية القديمة، وكانت لهجة قريش قبل الإسلام قد فاقت اللهجات المضربة الأخرى لما تتمتع به قريش من جاه ونفوذ. وقد بسطت قريش سلطانها على مكة وما حولها، وكان لقريش سلطة أخرى دينية تمثلت فى وجود الكعبة التى يحج إليها أهل الحجاز وغيرهم من قبائل العرب حيث أوشكت مكة أن تكون العاصمة الرسمية للجزيرة العربية، وأخذت لهجتها تتسيد وتتشر بانتشار سلطانهم، حتى نزل القرآن وصارت لغة الدين ولسان كل العرب.

### نشأة اللغة العامية:

كانت اللغة العربية هى لغة التعامل اليومى أو لغة الحديث والتعامل فى الجزيرة العربية، وقرض الإعرابى الشعر بالفطرة. وقد يكون أمياً لا يقرأ ولا يكتب ولكنه يقول الشعر. وظلت اللغة على أصولها وفطرتها النقية إلى أن بدأ الإسلام فى الأمصار خارج الجزيرة العربية. ومعه كانت تنتشر العربية حديثاً، ومع حرص العرب فى هذه البلاد على لغتهم إلا أنه بدأ يداخلها اللحن عن طريق المولدين. كما أن بلاداً لا تتكلم العربية، وليست العربية لغتها الأصلية، لم يكن



غريباً عليها أن تكون لها عربيّتها الخاصة والتي لا نستطيع أن نقول -بأى حال من الأحوال- أنها لغة العربي الذي ولد وعاش في ذلك الحين في الجزيرة العربية. وكما استقر رأي علماء اللغة أنه حين تدخل لغة على أخرى فإن اللغة القديمة لا تتمحى تماماً وإنما يعلّق منها ما يعلّق باللغة الجديدة<sup>(٥)</sup>.

وتحديداً للإطار الذي سوف نتعامل داخله، فنجد أن العامية المصرية أسقطت صبغة المثني لعدم وجودها في المصرية القديمة. وكذلك أغفلت إعراب الكلمات فسكنت أواخرها واستبدلت حروف الإشارة هذا وهذه وهذان وهاتان وهؤلاء، واكتفت بـ 'دا، دي، دول' واستبدلت الذي والتي بلفظ 'اللي' ونكتفى بهذه الأمثلة حيث أن البحث لا يتحمل التوسّع إلا أننا لا نستطيع أن نتجاهل القاموس الكبير بمفرداته من اللغة المصرية التي دخلت العامية المستخدمة في مصر ونكتفى ببعض ألفاظه التي تجرى على ألسنتنا يومياً دون أن نتبين أنها من لغتنا القديمة مثال: تاتا- مم- أمبو- حلوم (بمعنى جبن) -كوّش: إمتلك كل شيء- بساريه: أصلها بسارى بمعنى السمك الصغير -ويشأشأ: النور يطلع أو يسطع<sup>(٦)</sup>.

نتهى هنا إلى أن انتشر العربية في بلاد ليست هي لسانها الأصلي أدى إلى تزاوج إلى حد ما بين اللغة الوافدة وبين اللغات التحتية أو الأصلية في هذه البلاد، كما أن هذه الشعوب شأب لسانها اللحن في لغة جديدة عليها. وبالتالي نشأ في هذه الأمصار -ومنها مصر- مسار جديد للغة العربية أو لهجة جديدة لها، هي العربية الدارجة أو اللغة العامية.

### نشأة شعر العامية:

بالرغم من أن بعض الباحثين يعتبرون أن العامية ليست تطوّراً أو رافداً من روافد الفصحى، وإنما هي لغة مستقلة نشأت لتلبى حاجات قائمة لم تليها الفصحى، إلا أننا لا نستطيع أن نقدم تاريخياً نشأة شعر العامية على شعر الفصحى بداهة، إذ أن الترتيب الزمني للنشأة يحدّد أن اللغة العربية الفصحى هي الأصل ونشأتها كانت سابقة على نشأة العامية كما سبق وأشارنا في صدر هذه الدراسة. وبالتالي فإن شعر العامية جاء تالياً في النشأة لشعر الفصحى. وقد بدأ -كما يرى كثير من الباحثين- باللحن في شعر الفصحى بأن يسقط الشاعر إعراب بعض الكلمات . أو يستخدم في المكون اللغوي كلمات ليست فصيحة.

وكما أن اللغة تنشأ لتلبى حاجة الفرد في التخاطب والتعامل مع الآخرين. وتطورت لتصبح لغة للفكر كذلك والعلم والإبداع وليس للتعامل فقط. وبالتالي أصبحت مخزوناً لحضارة أي شعب.

ومن أدوات اللغة التي ارتبطت بها منذ نشأة اللغات "الشعر" كصورة من صور التعبير والغناء. "فالحادي" الذي كان يحدو القافلة، هذا الحذاء أو الغناء كان نوعا من أنواع الشعر، ونجد أن الشعر ارتبط بالعمل وبالارتحال، وبالحب والحرب، والفرح والحزن أى بعمل الإنسان ومشاعره.

ولم يستطع الباحثون أن يحددوا بدقة نشأة هذا النوع من الشعر الذي تم التعارف عليه أخيرا على أنه الشعر العامي. وحاول بعض الباحثين أن ينسبوا نشأته إلى "الموالي" على أنه أول صورة للشعر العامي. حيث أن هذا النوع أول ما ظهر في العراق، ثم ظهر في مصر ولم يتوصل المهتمون بتاريخ الأدب إلى تاريخ محدد لدخول فن المواليا لمصر، ويروي الدكتور رضا محسن حمود<sup>(٧)</sup> أن ابن خلكان ينسب مواليا لابن الفارض المتوفى في سنة ٦٣٢هـ ويقول ابن خلكان "وقد كتبه على إصطلاحهم فإنهم لا يراعون فيه الإعراب والضبط بل يجوزون فيه اللحن بل إن غالبه ملحون، فلا يؤخذ من يقف عليه".

وعلى أى حال فإن فن المواليا انتشر في مصر في القرون التي تلت القرن السادس الهجري وسار هذا الفن على لسان المصريين بحيث شمل كل الأغراض التي تطرقت إليها الفنون الشعبية الأخرى<sup>(٨)</sup> وبالتالي فإننا لا نستطيع أن نعتبر أن المواليا هي من أول صور شعر العامية. وهو لا زال يضرب بجذوره في ريف مصر من الدلتا إلى الصعيد وكذلك في مدنها، ويعيش حتى اليوم ممثلا مساحة كبيرة من فن الشعب الذي ارتبط به في جميع مناسباته من فرح وحزن وغزل.. إلخ

### محاور تأثير شعر العامية بشعر الفصحى:

بعد أن تعرضنا في المقدمة لنشأة اللغة العامية ثم نشأة شعر العامية نعرض هنا لمحاور تأثير شعر العامية بشعر الفصحى وفي رأى أن أهم هذه المحاور هي: ١- اللغة ٢- العروض ٣- ثم التطور في شعر الفصحى، ونعرض لهذه المحاور فيما يلي:

### المحور الأول: اللغة:

#### أ- نشأة العامية :

كما سبق وأشرنا أن انتشار اللغة العربية في أمصار لا تتكلم هذه اللغة أدى إلى نشأة لغة جديدة (مسار جديد) استخدمت مفردات اللغة العربية كبنية أساسية لها مع بعض تأثيرات اللغة القديمة سميت العامية. وبالتالي كان من أهم محاور تأثير شعر الفصحى على شعر العامية هو اللغة المستخدمة. وتأثير هذا المحور ليس في بدايات نشأة شعر العامية فقط وإنما لا زال هذا



التأثير مستمرا وقائما حتى اليوم، والأمثلة كثيرة وقائمة. ويتهم كثير من شعراء العامية باستخدامهم ألفاظ فصيحة. وهذا الاتهام ليس له وزن كبير فكثير من الكلمات تقرأ فصيحة كما تقرأ بالعامية، ولا زالت تجربة توفيق الحكيم ماثلة أمامنا في إحدى مسرحياته التي كتبها لتقرأ بالعامية كما تقرأ بالفصحى.

ب- استخدام بعض شعراء العامية لألفاظ فصيحة وإعرابهم بعض الكلمات:

بالرغم من أن لغة التخاطب اليومي (اللغة المنطوقة) أو اللغة العامية -كما سبق وأشرنا -استخدمت مفردات الفصحى، بعد نطقها بطريقة أقرب إلى لسان المصريين. هذا إلى جانب كثير من ألفاظ اللغة المصرية. ولكنها اعتمدت إلى حد ما على طريقة إعراب اللغة المصرية<sup>(٩)</sup> وبالتالي فإنه لم يكن هناك عيبا في استخدام شعراء العامية لألفاظ فصيحة. إلا أن بعض هؤلاء الشعراء عمد إلى إعراب بعض هذه الألفاظ لإحداث التأثير المطلوب في الملتقى. فنجد مثلا صلاح جاهين في رباعيته<sup>(١٠)</sup> يقول:

عجبي عليك، عجبي عليك يا زمن

يا أبو البدع يا مبكى عيني دما

إزاي أنا أختار لروحي طريق

وأنا اللي داخل في الحياة مرغما عجبي

وكما نرى فإن كلمتي (دما) و(مرغما) معربتان وسط كل هذه الكلمات غير المعربة.

ولكن كل منهما أحدثت دويا يشبه الانفجار في آخر كل بيت.

## المحور الثاني: العروض:

في حين جاز اللحن في شعر العامية. وكذلك جاز استخدام ألفاظ غير صحيحة، إلا أن هذا الشعر لم يسقط العروض وأعتد اعتمادا أساسيا على بحور الشعر العربي فنجد أن المواليا أو الموال كما يطلق عليه في مصر قد إلتزم بحر البسيط ومجزوء البحر كما يلي:

(مستعلن فاعل)

(مستعلن فاعلن)

مثال:

عاشر ذوى الفضل وأحذر عشرة السقل

وعن عيوب صديقك كف ولا يفعل

وصن لسانك إذا ما كنت في محفل

ولا تشارك، ولا تضمن، ولا تطفّل

••

بحر البسيط على الضرب المقطوع (فاعلن، فعلن)

مثال:

أبدأ بمدحى لعمد صاحب العضبى  
إين الكرام السدى له حايقه لبى  
ابرا رقاب العدا إنما لهم أسبى  
أبادم لا رضى بالله له ريبى

الضرب الأول (مستعلن فاعلن مستعلن فاعلن)

مثال:

ها سفن الأشواق ولها الهوى والوجد  
فأسمح بنفسك لمفروض المحبة وجد  
ما مدعى العشق كن فى طوع أمره مجد  
من جد بالوجد أوجد فيه جد بالمجد

الضرب الثانى (مستعلن فاعلن مستعلن فاعلن)

يا عالم بالضمير وسامع النجوى  
ومنجدى فى الكروب وغاية الرجوى  
لك رق لرضاك عند شدة البلوى  
أحلى من المن بل أمرا من السلوى

الضرب الثالث ووزنه (مستعلن فاعلن مستعلن فاعلن)

مثال:

القلب منى بأسىاف النوى مجروح  
والجسم فى باب صدك بالى مطروح  
يامن على قتل صبه يفتدى ويروح  
الروح تفداك منى يا حياة الروح<sup>(١١)</sup>

بعد أن استعرضنا أوزان المواليا أو "الموال"، نتعرض للبحور التى استخدمت فى الزجل كصورة من صور شعر العامية التقليدى. فنجد أنه اعتمد على بحور الشعر العربى الستة عشر

التي قدمها الخليل الفراهيدي. وحيث أن الحاجة أم الاختراع فقد ولد الزجالون وزنا جديدا مسمى بحر الزجل وله أكثر من وزن نتعرض لها فيما يلي:-

#### الوزن الأول: ١-

مستفعلن فعلن فعلن	مستفعلن فعلن فعلن
والطير صبح ينشد عنى	فن الزجل أصبح فنى

-٢-

مستفعلن فعلن فعلن	مستفعلن فعلن فعلان
قضيتى عمرى فى الأوهام	يا خسارة يا بنت الأهرام

الوزن الثانى: من بحر الزجل ويسمى الأعرج

-١-

مستفعلن فعلن فعلن	فعلن فعلن
يا رقة العصر الحاضر	أرحم نللى
ع. البعد قلبى مش قادر	ليه ما تقولى

-٢-

مستفعلن فعلن فعلان	فعلن فعلان
محلا القمر والنور أحلام	يسحر محلاه
حتى الشجر يعزف أنغام	بيناجى الله

هذا إلى جانب أن بعض شعراء العامية قد أدوا أوزاننا جديدة للنظم لم تكن موجودة فى بحور الشعر العربى، مثلا المرحوم إسماعيل صبرى باشا. ومن هذه الأوزان مايلى:

قدك أمير الأغصان	من غير مكابر
وورد خدك سلطان	على الأزامر

ومثال:

ياللى هاجرانى	يا اللى ظالمانى
انتى فاكرانى	والا ناسيانى

ومثال: ما ولده بيرم التونسى من وزن فى البيتين التاليين:

الفنا تجارة وشركة	وبعنا العزبة وجبنا وابور
بقى يعمل خفشت خفشت	خفشت خفشت قلنا يفور <sup>(١٢)</sup>



من العرض السابق يتضح أن شعر العامية إعتد أساسا على بحور الشعر العربى. وأن كان قد أضاف بحر الزجل • إن اعتبرنا بحرا مستقلا- كما أضاف أوزانا جديدة لم تكن معروفة من قبل.

### **المحور الثالث: تطور شعر الفصحى وتأثير هذا التطور على شعر العامية:**

بدأ شعر الفصحى يعود إلى منابعه الأولى على يد محمود سامى البارودى ومن قبله المرصفى-بعد فترة إضمحلال طويلة - ومن منطلق التأصيل. ثم انطلقت بعد شوقى وحافظ محاولات التجديد على يد جماعة الديوان والمهجرين ثم جماعة أبولو<sup>(١٢)</sup> كانت هذه هى الارهاصات الأولى للثورة على الشكل التى تعتبر ثورة حقيقية ملأت الوجدان العربى على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب<sup>(١٤)</sup> فى العراق، وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وآخرين فى مصر. وكان شعر التفعيلة الذى أعطى للشاعر حرية الحركة وحرية التعبير بعيدا عن وحدة البحر ووحدة القافية، وعمود الشعر التقليدى. وكان ذلك تلبية لاحتياجات العصر وتمهيدا لظهور الأعمال الدرامية الكبرى لعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور.

ولم يكن شعر العامية فى معزل عن هذا التطور وإن كان شعراء العامية قد حافظوا كثيرا على الشكل التقليدى (برغم ما أحدثوه من تغيير سبق الإشارة إليه) منذ ابن عروس مروراً بعبد الله النديم ثم بيرم التونسي وفؤاد حداد. إلا أن أثرا جديدا ظهر فى عالم شعر العامية وهو صلاح جاهين<sup>(١٥)</sup> وأظن أنه أول من استخدم مصطلح أشعار بالعامية المصرية. وانطلق من الأوزان والشكل التقليدى إلى شعر التفعيلة ليثرى المكتبة الشعرية بأعمال رائدة فى الفكر والتناول والتعبير الإنسانى. وتبع صلاح جاهين جيل كامل بل أجيال من الشعراء. وكان أوائل الصف بعد صلاح جاهين، سيد حجاب، والأبنودى، وقاعود ثم أجيال لا زالت تثرى مكتبتنا الشعرية بأعمالها الرائدة مثل محمد كيشك ود. يسرى العزب وأحمد فؤاد نجم وصادق شرشر، وماجد يوسف وعبد الزارع وبهاء جاهين وسعدنى السلامونى وآخرين لا يتسع المجال لذكرهم.

وأسوق هنا مثالا لهذا الفن الجميل حين يرصد صلاح جاهين بقوة فطرته الشعرية ورؤيته للتغير الذى يعترى المجتمع المصرى مع بداية ثورة ٥٢ خاصة بالنسبة للمرأة فيقول فى قصيدته بالية ما يلى:-

باليه.. (١٦)

وبنت أم أنور بترقص باليه

بحيرة البجع

سلام يا جدع

سلام ع. الإيدين اللي بتقول كلام

سلام ع. السيقان اللي مشدودة زى الوتر،

سلام ع. القوام اللي مليون دلع مش حرام،

حلال، زى نور القمر..

سلام ع. الخطاوى اللي بتمر ع. الكون تداوى،

سلام ع. الغناوى

سلام ع. النسيم فى الشجر

.. وبنت أم أنور، بتضرب بساقها الفضا

وبتشب وتلب وتط نطة غضب،

ونطة رضا،

وبتقول بلغوة إيديها: اللي فات إنقضى،

.. حقيقى، مضى.

كات أمك يا بنتى،

فى أزجال معلمنا بيرم عليه السلام،

ما تعرفش تركب سوارس تروح الإمام

وتمشى تقع.

ومثال آخر للشاعر "سيد حجاب" حين يخاطب قمر مصر، وهو قمر غريب يشعره

بقسوة الغربة وقسوة الاغتراب. فالقصيدة بعنوان القمر وهى فى المقطع الأول منها تتابع كلماتها

كما يلى:

القمر.. (١٧)

أمرك غريب يا مصر..

.. قمرك غريب

كأنه عين عورا

كأنه بز من الرخام والحليب

حلماته- يا حلماته ! مكسورة

كأنه ميت غسلوه بالثلج

زبيبة زرقا..

.. فوق حواجب حاج

ما تأخذنيش يا مصر.. قمر ك غريب

ما هوش قمر صيادين

وأنا من بلاد الصيادين أين بحر

ومش قمر فلاحين

وأنا عشت في بلادهم ميتين ألف شهر

ومش قمر ..

.. يمكن يكون قرش صاغ

ماسح من الوشين

والمثالان السابقان يعبران عما قدمه التحرر من الشكل التقليدي من حرية وحركة وقسرة

على التعبير.

محاور تأثر شعر الفصحى بشعر العامية:

المحور الأول: الألفاظ

كما رأينا في موضع سابق مدى تأثر شعر العامية بشعر الفصحى فإننا نجد هنا أن بعض ألفاظ

العامية أصبحت من التداول والاستخدام بحيث تسربت إلى الشعر كبار شعراء الفصحى مثل..

نزار قباني وصلاح عبد الصبور. ومن قصيدة "أيظن" لنزار نسوق الأبيات الآتية كمثال:

".. حتى "قسايتيني" التي أهملتها

فرحت به رقصت على قدميه"

ومن قصيدته "أصبح عندي الآن بندقية" نقدم المثال الآتي:

أصبح عندي الآن "بندقية"

إلى فلسطين خذوني معكم

إلى ربا حزينة كوجه المجد ليه

إلى القباب الخضر

والحجارة النبية

\*\*\*



قولوا لمن يسأل عن قضيتي

"بارودتي" هي القضية

نجد أن الألفاظ فسائني، وبندقية، وبارودتي، غير فصيحة، ويعترف صلاح عبد الصبور في كتابه "حياتي في الشعر" ص ١٣٢ بمأزق شاعر الفصحى حين يتعرض لمفردات الحياة اليومية المعاشة فلا يجد أمامه إلا الألفاظ العامية.<sup>(١٨)</sup>

المحور الثاني: الصور الشعرية "المواضيع والتناول":

إذا راجعنا نص "أیظن" للشاعر نزار قباني نجد الصور الشعرية السهلة البسيطة القريبة جداً من صور العامية وشعر العامية. ولكننا نفاجأ فعلاً ببعض نصوص لشاعرنا الكبير صلاح عبد الصبور التي يقترب فيها كثيراً من صور وأجواء وروح شعر العامية فمثلاً في قصيدة "تسنى زهران" نجد الأبيات الآتية:

وعلی الصدغ حمامة

وعلی الزند أبو زيد سلامة

ممسكاً سيفاً، وتحت الوشم نبش كالكتابة".

ومن قصيدته "زيارة الموتى" نجد الصور التالية:

"زرنّا موتانا يوم العيد

وقرأنا فاتحة القرآن، ولملنا أهداب الذكرى

وبسطناها في حضن المقبرة الريفية

وجلسنا، كسّرنا خبراً وشجوناً".

ومن قصيدة أخرى:

"فشربت شايا في الطريق

ورنقت نعلی

ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق"

ففي القصائد السابقة نجد روح وسمات شعر العامية وصورة مثل "وشم الحمامة على الصدغ". وصورة "أبو زيد الهلالي سلامة" ممسكاً بالسيف والوشم على الزند المكتوب بخط

«كنبش الفراخ» وهو التعبير العامى إلا أنه استخدم التعبير المناسب للفصحى وهو «نبش كالكتابة». ولكن هذا لم يسقط جو وروح الصور العامية الواردة فى القصيدة. فإذا انتقلنا للقصيدة الثانية نجد أن زيارة الموتى فى العيد وقراءة الفاتحة، وتناول الطعام بالمقابر. وفى القصيدة الثالثة شرب الشاي، وإصلاح النعل ولعب النرد. نجد أن هذه الصور تستدرجنا للسير الشعبية التى يمتلئ بها أدبنا الشعبى وأشعار العامية المتداولة فى قرى الريف ونجوعه. كما أنها تعود بنا بشرب الشاي وإصلاح النعل ولعب النرد إلى حياتنا اليومية بتفاصيلها الدقيقة الموجودة فى شعر العامية.

### المحور الثالث: الأوزان الشعرية:

لا شك أن ظهور أشكال الكتابة بالعامية ابتداء من المواليا ثم الموشح. كان له أثر كبير لا شك على شكل شعر الفصحى فى مراحل تالية. فالشكل التقليدى للقصيدة ذات البحر الواحد والقافية الواحدة صمد طويلاً أمام التنويع فى الموشح والموال.. وفى ضروب شعر العامية الأخرى. إلا أن هذا الصمود لم يدم كثيراً أمام جماعة الديوان والمهجريين وجماعة أبولو.. ثم المجددين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وآخرين. ولا نستطيع أن نزعّم أن شعر العامية هو المؤثر الأول الذى أدى إلى تحديث شعر الفصحى من ناحية الأوزان. إلا أننا كذلك لا نستطيع أن نغفل ظهور شعراء للعامية كان لهم تنويعاتهم اللا محدودة، وكان لهم ثقل فى التأثير على الحياة أمثال عبد الله النديم خطيب وشاعر ثورة عرابى، وبيرم التونسي الذى ظل أميراً لشعر العامية على مدى نصف قرن فى الشارع المصرى (١٩) وكان شاعر ثورة ١٩. وصلاح جاهين الذى آمن بثورة ٥٢ ودافع عنها وغنى لها وغنت وراءه الجماهير. لا شك أن كل هؤلاء باختراقاتهم لضمير ومكوّن المتقف المصرى وكذلك وصولهم لجماهير البسطاء قد أثروا تأثيراً كبيراً فى شكل ومواضيع ومفردات شعر الفصحى، وبالتالى ما واكب ذلك من ظهور شعر التفعيلة وتطوير الأوزان التقليدية.

### الأغنية: محور ذو تأثير متبادل:

كان للأغنية وضع خاص فقد أدى هذا العامل إلى تأثير متبادل لشعر العامية فى شعر الفصحى، وكذلك شعر الفصحى فى شعر العامية، ولنوضح ذلك نعود بالذاكرة إلى ما قام به بعض شعراء الفصحى الكبار من كتابة الأغانى العامية لكبار فنائنا أمثال أم كلثوم وعبد الوهاب، ونكتفى هنا بثلاثة أمثلة نسوقها فيما يلى:

١- أحمد شوقي وما كتبه لمحمد عبد الوهاب:

فى الليل لما خلى

فى الليل لما خلى  
والنوح على الدوح حلى  
ما تعرف المبتلى  
سكون ووحشة وظلمه  
ونجمة مالت ونجمة  
دا النوم يا ليل نعمة  
إلا من البكاكى  
للصارخ الشكاكى  
فى الروض من الحاكى  
وليل مالوش آخر  
حلفت ما تتاخر  
يحلم بيها الساهر

٢- بشارة الخورى وما كتبه لمحمد عبد الوهاب:

يا ورد مين يشترىك  
يهدى إليه الأمل  
والحبيب يهديك  
والسهوى والقبل

يا ورد

أبيض غار النسيم منه  
باسو الندى فى خده  
راح النسيم واشتكى  
أقدي الخدود التى  
يا ورد ليه الخجل  
خجول محتار  
وجارت عليه الأغصان  
جرح خدوده وبكى  
تعيت فى مهجتى  
فيك يحلو الغزل

يا ورد

٣- أحمد رامى وما كتبه لأم كلثوم وهو كثير نكتفى منه بما يلى:

\* غلبت أصالح فى روحى  
من بعد سهدى ونوحى  
\* جدت حبك ليه  
حرام عليك خليه  
عشان ما ترضى عليك  
ولوعتى بين إيديك  
بعد الفؤاد ما أرتاح  
غافل عن اللى راح

وبلاحظ فى الأمثلة السابقة تأثر شاعر الفصحى الواضح -حين يكتب بالعامية- بروح

ومفردات شعر الفصحى.



ف نجد أن أحمد شوقي يستخدم ألفاظاً مثل "خلى- الدوح- المبتلى- الروض- الحاكى-  
سكون ظلمة- الساهر".

ولا يختلف بشارة الخورة عن شوقي فى استخدامه لكثير من ألفاظ الفصحى مثل  
"خجول- جارت- أفدى- التى- تعيث".

أما أحمد رامى فيستخدم مفردات من الفصحى أقل من شوقي وبشارة الخورى ربما  
لتمرسه أكثر فى الكتابة العامية لأم كلثوم. فأغانيه بالعامية تفوق عدداً ما كتبه أى من شعراء  
الفصحى الآخرين بالعامية. إلا أنه لا يستطيع أن يتخلص من روح شعر الفصحى الذى يظل  
ملازماً أبياته العامية. وفى المثال السابق نجده استخدم من الفصحى فقط: "سهدي- نوحى-  
وغافل".

ولا نستطيع هنا أن نستبعد على الإطلاق تأثير شعراء الفصحى الذين كتبوا الأغنية  
العامية بما كتبوه فيما يلى ذلك من شعرهم الفصيح.. إلا أن هذا الموضوع يستحق بحثاً مستقلاً  
يجب أن يلتفت إليه الباحثون.

### الخلاصة

نستخلص مما سبق أن لكل من معارى الشعر فى لغتنا العربية- شعر الفصحى وشعر  
العامية- تأثير لكل منهما فى الآخر. فاللغة واحدة والثقافة واحدة والجمهور الذى تتلقى هذا الفن  
واحدة. كما ان الشاعر أحياناً يكون واحداً حين يكتب مرة بالفصحى وأخرى بالعامية. بل إن من  
كبار شعراء العامية من بدأ بالفصحى وانتهى إلى العامية. ونحن لا نتحيز لأى منهما وإنما نتمنى  
أن يتقدم شعرنا ويزدهر وينتشر فى كلا المسارين.

### الهوامش:

- ١- بعض النقاد يرون أنهما لغتان مختلفتان تماماً. والبعض يرى أن العامية ما هى إلا صورة  
من صور اللغة العربية، وليست لغة مستقلة تماماً.
- ٢- صلاح جاهين- عن القمر والطين- دراسة رجاء النقاش- دار المعرفة ١٩٦١.
- ٣- أحمد صادق الجمال- الأدب العامى فى مصر فى العصر المملوكى- الدار القومية للطباعة  
والنشر ١٩٦٦.
- ٤- بدر نشأت- مقالة بمجلة القاهرة- عدد يونيه ١٩٩٦.

- ٥- د. رضا محسن حمود- الفنون الشعرية غير المعربة "الموالييا"- الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٩.
- ٦- بدر نشأت. المرجع السابق.
- ٧- د. رضا محسن حمود- المرجع السابق.
- ٨- د. رضا محسن حمود- المرجع السابق.
- ٩- بدر نشأت- المرجع السابق.
- ١٠- صلاح جاهين- الرباعيات- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.
- ١١- د. رضا محسن حمود- المرجع السابق..
- ١٢- السيد عبد الغنى شطا وميلاد واصف- تعليم فن الزجل- جمعية أدباء الشعب بالاسكندرية ١٩٨٦.
- ١٣- د. محمد مندور- فن الشعر- الهيئة المصرية العامة للكتاب- المكتبة الثقافية ٣٠٥- ١٩٧٤.
- ١٤- على يونس- النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.
- ١٥- د. على الراعى- مقالة فى جريدة الأهرام بعنوان عشر سنوات على رحيل صلاح جاهين- ٧ ابريل ١٩٩٦.
- ١٦- صلاح جاهين- أشعار بالعامية المصرية- مركز الأهرام للطباعة والنشر- الطبعة الثانية ١٩٨٧.
- ١٧- سيد حجاب- ديوان صياد وجنيه- الدار المصرية ١٩٦٦.
- ١٨- صلاح عبد الصبور- حياتى فى الشعر- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.
- ١٩- صلاح جاهين- عن القمر والطين- دراسة رجاء النقاش- دار المعرفة ١٩٦١.

## قراءة فى التاريخ العامية.. من الزجل إلى الأغنية

### عمرو رضا

لا شك أن هناك مزجاً أزلياً بين حركة الشعر العامى وحركة الشعر الفصحى برغم ما يقال عن خصوصية عطاء ونشأة كل حركة منهم — وهو القول الذى لا ينتبه إلى أن فصيحى قريش كانت لهجة عامية فى الأصل— ولهذا فإن تناول حركة الشعر العامى بمعزل عن التطور —المدون— لحركة الشعر الفصحى يعدّ تكريراً لما أشتيع من دنو منزلتها وغرابة ابداعها وهذا البحث يسعى إلى وضع يد القارئ على نقاط الامتزاج بين حركة شعر العامية والفصحى من الزجل إلى الأغنية رسداً تاريخياً لا يدعى التحليل النقدي أو اللغوى الكامل ولكنه يسعى لإعادة النظر فى مفاهيم أطلقها البعض واعتبرناها بطيبة منا أحياناً ومكر منهم غالباً. من البديهيات.

**بداية فنية.. رصدها مستحيل!!**

الكلام عن بدايات الفن يعنى —بلغة العلم— البحث عن "القرد" الذى تطور ليصبح شعرا - على رأى عمّا داروين- وهذا مستحيل حسبما أكد المجمع اللغوى الفرنسى الذى اعتبر أى أبحاث عن البدايات دجلاً يخرج صاحبه من نطاق العلم، وإذا كان هذا البحث مستحيلاً فى الفنون الرسمية المدونة فإن الأمر أكثر استحالة مع حركة العامية لتمييزها بالتطور الدائم والسريع لأدواتها الفنية منذ بداية معرفة الانسان "لفنون القول" والتعديلات المتوالية التى تجريها ذاكرة الأمة على إنتاجها الشعبى متى يلائم متغيرات العصر ولعلنا -إذا اهتمنا- برصد أغانى الزواج والأفراح وأغانى الرعاة والريفيات إلى آخر هذه "التيّمات الشعبية" المصاحبة لكل أوجه النشاط الإنسانى، لعرفنا كيف امتزج القول الشعبى بحياة الانسان امتزاجاً يجعل بدايته بلاشك من بداية نشأة الانسان نفسه ولكن إذا شئنا الدقة العملية لرصد البدايات - الممكنة لحركة الشعر العامى العربى- فعلىنا أن نرصد الفتوحات الممكنة لحركة الشعر العامى العربى- فعلىنا أن نرصد الفتوحات الإسلامية فى القرن الهجرى الأول وأن نقف كثيراً عند صراع الحضارات بين اللغة



الرسمية الدينية السياسية التي لا يكتمل الإيمان والعمل والحكم - إلا باتقانها واللغة الأصيلة لهذه الشعوب في مصر والشام والعراق وفارس - مركز الحضارات وقتها - لنلاحظ أن الشعر العربي العمودي لم يقنع هذه الشعوب الجديدة التي يخالف إيقاعه الصحراوي البدوي الحاد الفقير مزاجها الخاص - المدني الهامس - ولذلك بدأت الشعوب التي تعربت في العراق والشام ومصر وشمال إفريقيا في خلق ملاحمها الشعبية الخاصة مجهولة النسب لأي مؤلف بما ينبئ بأنها نتاج عمل شعبي جماعي اشترك فيه عدد كبير من شعراء العامة الشعبيين ويلاحظ هنا أن العرب لا يعرفون الملاحم الشعبية وأنهم عامة الشعب - اقتبسوها في الأغلب من "الآداب اليونانية القديمة" لذلك فإن حركة الشعر الشعبي كانت تركز على تراثها الواسع الثراء الذي يضم التراث الشخصي لكل إنسان، وإذا كانت أنظمة الإعلام الرسمية وقتها - المؤرخون ونقاد الأدب - قد رفضت هذا التراث وأنكرته ورفضت تدوينه - أو حتى ذكره - فإن ذاكرة الجماعة الشعبية حفظت تلك الأشعار الشعبية مئات السنين حتى وصلت إلينا محملة بإضافات خلاقة ورائعة شارك فيها شعراء الرابة بالحذف والإضافة - وهذا ما يفسر لنا اختلاف الروايات من شاعر لشاعر ومن مكان لمكان للسيرة الواحدة ولعل هذا ما يفتقده شعر العامة الآن بعدما تقولب على الصفحات البيضاء ليصبح جثة تبحث عن معنى يمنحها إكسير الحياة على شريط كاسيت!!

### الموشح والزجل من بلد من!

حرص المؤرخون والنقاد على تنبيهنا أن الموشح يمثل الأب الشرعي للزجل والذي يعده النقاد البداية الحقيقية - الجديدة - لحركة الشعر العامي واختلفوا كثيراً حول نشأة الموشح على يد ابن المعتز المشرقي أو ابن زهر المغربي واتفقوا كثيراً على أن الموشحات بدأت بالقصيدة العينية المشهورة.

أيها الساقى إليك المشتكى      قد دعوناك وإن لم تسمع

ورغم الفارق الذي يتعدى ثلاثة قرون بين الشاعرين وهو فارق لفت الانتباه إلى أن نشأة الموشح كانت بعيدة عن أعين نقاد الأدب الرسميين - أو على الأقل أنه كان فناً غير معترف به وقد ذكر ابن بسام في كتابه "الذخيرة في محاسن أمل الجزيرة" ذلك صراحة بقوله إنه لن يتعرض لفنون الموشح في كتابه لأن أوزانها خارجة عن غرض الديوان إذ أكثرها على غير أعاريض شعر الحرب وهذا موقف لم يتخذ إلا أمام فنون الشعر الشعبية غير الرسمية ولهذا يمكن في اعتقادي - أن تكون نشأة الموشحات على يد ابن المعتز - للقاء فقط - وظلت هكذا حتى أعيد

اكتشافها - رسمياً - على يد المغاربة في الأندلس وقد ذكر كامل الكيلاني في كتابه الهام "نظرات في تاريخ الأدب الأندلسي: "لو لم يخترع الأندلسيون الفن المسمى بالموشحات لاخترعه الشرقيون فقد كان حتماً أن يؤدي الغناء ومجالسه في الشرق إلى نفس هذه النتيجة التي انتهى إليها في الأندلس" وأضاف بحيرة: "لعل أغرب ما نذكره بهذه المناسبة إغفال مؤرخي الأدب جميعاً ذكر موشحة ابن المعتز، كأن هذا الحدث الجلل الذي ترك أوضح الأثر في البلاغة العربية أقل خطراً من اهتمام ابن المعتز بالمحسّنات البديعية" 11

ولعل كامل الكيلاني سيزداد حيرة لو قرأ كتاب "القصة الدرويشية" في تحرير السبعة فنون الأدبية لعلام الخليل الذي يؤكد أن أول التواشيح غنى به أولاد النجار عند هجرة رسول الله صلى الله عليه وسلم إلى المدينة إذ استقبلوه والجواري ينشدون:

أشرقّت أنوار محمد                      واختفت منه الدور  
يا محمد يا محمد                      أنت نور فوق نور

والرأى -الممكن هنا- أن الموشحات بدأت بعامية، هي ذاتها تحولت إلى فصحي بعد ذلك، ودليل ذلك أن ابن بسام أكد في كتابه الذخيرة: أن أول من صنع أوزان الموشحات بأفقه واخترع طريقها محمد بن محمود القبري الضرير وكان "يصنعها" على أشطار الأشعار غير أن أكثرها على الأعاريض المهمة غير المستعملة يأخذ اللفظ العامي أو العجمي ويسميه المركز ويصنع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان بالإضافة إلى الآراء الهامة حول وجود "عامية إسبانية" داخل الموشحات نفسها وإذا حاولنا استخدام "الفرضيات المنطقية" يمكن القول أن شعراء الموشحات انقسموا إلى قسمين، الأول ارتضى "بالغطاء الرسمي" مثل ابن سهل الأندلسي وابن خفاجة واكتفوا "بالموشح الفصيح" بجوار قصائدهم العتيقة، والثاني استغل شكل الموشح استغلالاً عامياً بتلحين كلامه وتغيير عروضه وأوزانه ويقول عنهم وعن الزجل الشاعر الكبير صفى الدين الحلّي في كتابه الهام العاقل الحالّي والمرخص الغالي: الزجل والموالي والكان كان والقوما من الفنون التي إعرابها لحن وفصاحتها لكن وقوة لفظها وهن، حلال الإعراب بها حرام وصحة اللفظ بها - سقام يتجدّد حسنهما إذا زادت خلاعة وتضعّف ضعتهما إذا أودعت من النحو صناعة في السهل الممتنع والأدنى المرتفع طالما أعيت بها العوام الخواص وأصبح سهلها على البلغاء يعتاص فإن كلف البليغ منها فإنا تراه يريده ولا يتجرّعه ولا يكاد يسيغه فمعرفة الطبع السليم وأفتها من الفهم السقيم ولا سيما فنّ الزجل الذي تختلف أوزانه ويضطرب ميزانه ويتغاير

لزومه ويشتبه منظومه. وهذا ما جعل الحلى يقول أيضاً 'يسقط أهل العراق الزجل وعذرهم أن أكثرهم لا يفرق بين الموشح والزجل'

والزجل بلا جدال أرفع الفنون القولية الملحونة رتبة وأشرفها نسبة وأكثرها أوزاناً وأرجحها ميزاناً، أوزانه متجددة وقوافيه متعددة وهو فى اللغة "الصوت" ولعل قيمته تتبع من إعماده الأساسى على البناء الموسيقى للموشح للاقتراب من عامة الناس إذ يسهل تلحينه موسيقياً وغنائه وهذا الاقتراب جعل علماء اللغة لا يعتبرون هناك أدنى فرق بينهما ولكن كل ما أعرب موشح وكل ما خلا من الاعراب زجل ويقول أبى بكر بن قزمان رحمه الله تعالى عن الزجل فى ديوانه "وأحسنه ما كان باللغة العامية" فان لعوامهم لغة لطيفة رقيقة هى أحلى موقعا من اللفظ العربى، مثل الزجل الذى مطلعاه:

بالشلو أريد استجبكم

وأزعق لكم بالصغير

أو سمعكم قل حتى

أزعق ببوق النفير

يريد أنه رفع شارة لهم ليشير إليهم من بعيد ولما لم يسمعه صفّر لهم بالبوق وأول من نظم الزجل -كما تذكر المراجع- ابن عزله استخرجه من الموشح- كما يقولون- يليه ابن قزمان إمام الزجل الذى أمال الناس إليه وأول من نظموا الأزجال جعلوها قصائد مقصّده وأبياتاً مجردة فى أبحر عروض العرب بقافية واحدة كالقريض لا يغيّره بغير اللحن واللفظ العامى وسمّوها القصائد الزجلية فإذا وجدوا لفظة فصحي غلطوا فيها بالأدماج فى اللفظ والحيلة فى الخط مثل أن يكتبوا "رجلا" "رجل ان" ومن هذه البدايات زجلية أبى عبد الله مدغليس فى بحر المديد وأبياتها ثمانية وعشرون بيتاً أولها:

ولهيب الشرق فى قلبى قد أودع

وم ندرى أن روحى تشيع

حتى رأيت أن الفراق منو أقطع

فأيش ذا فى صدرى ينصب ويوجع

ولا محبوب قل لى لى حيلة نرجع

مض عنى من نحبو وودع

لو رأيت كف كن نشايعوا بالعين

من فظاعة ذا الصبر كنت نعجب

لس نشك أنو حمل قلبى ما هو

لا صبر عنو ولا نوم ولا عيش



كيجى الموت عندى لوجا إلبا      أن يا قوم ليس لى فى العيشة مطمع  
وعلى ما آت حلو فيك أحلى      وعلى ما آت رفيع عينك أرفع

ويمكن القول أن الزجل أصبح يمثل عمود الشعر التقليدى فى حركة الشعر العامى باعتباره أكثر الأشكال - حتى بداية هذا القرن - صلاحية للغناء مع المواليا فى مصر بالموال، وقد انتقل الزجل إلى مصر بعد انتشاره فى الأندلس على يد الفاطميين وكان أول من عرف من شعرائه ناصر الغيطى فى أواخر القرن الثامن عشر ليبدأ جيل كبير من الزجالين يتوَجَّهون بهم ابن عروس، والغريب أنه انتشر شعبيا كما انتشرت السير على يد شعراء الربابة فى المناسبات المختلفة ولم يتحول إلى فن مكتوب إلا على يد محمد عثمان جلال المولود أوائل القرن التاسع عشر بعد دخول المطبعة - يليه زجال الثورة العرابية عبد الله النديم، والشيخ محمد درويش والمجيب أن الزجل - مع بداية القرن - تحول إلى شكل ساخر يحور فى القصائد العمودية الشهيرة تحت عنوان الشعر الحلمنتيشى ولكن كالعادة اضطر الشعراء لتلبية رغبات "الملحنين والمطربين" بتأليف أغاني زجلية لهم مما خلق جيلاً كبيراً من الزجالين المصريين منهم عبد السلام شهاب، مصطفى حمام، أبو السعود الإبيارى، عبد الحميد البنهاوى.. ليقف الزجل وقفته الكبرى على يد الشاعر الكبير بيرم التونسي الذى يعد الجسر الأول لانتقال حركة الشعر الشعبى من الزجل إلى شعر العامية وقصائد العامية بعد تأثيره بالحركة الوطنية المصرية ضد الاستعمار وظهور الحركة الاشتراكية فى الأدب وتماذج التيارات الفكرية الجديدة وقد أدرك بيرم كل هذه المتغيرات أثناء منفاه بباريس فقد عاد إلى مصر حاملاً شعار "الشعر الجديد" الذى قام أساساً على التخلص من شكل الزجل والالتكاء على وحدة التفعيلة فقط، والكلام عن دور بيرم فى أثر كتابته على اتجاه حركة شعر العامية لا يجب أن ينسينا الدور المجهول للشاعر الكبير أحمد رامى فى وضع القواعد الفنية للأغنية المصرية عندما اضطر لكتابة العامية - كأغنيات - لسد حاجة سيدة الغناء العربى أم كلثوم، كما يجب إلقاء الضوء مرة أخرى على إنتاج بديع خيري والمسرح ودور لويس عوض الشهير بديوانه 'بلوتولاند'

**فؤاد حداد.. على حافة النهر**

بلا جدال يعد فؤاد حداد المفيض الأول لحركة شعر العامية فى مصر الآن بإبداعه الذى رسم الملامح الواضحة لحركة شعر العامية بعد قيامه بأكبر عملية غريبة لكل ما يقدمه تيار الفن الملحن من تراث كبير ومزجه بأحدث ما قدمته النظريات الإبداعية المعاصرة لوقته وتقديمها

لأول مرة بلغة الإنسانية وهذا ما تجلّى في ديوانه الأول "أحرار وراء القضبان" والذي تأثر به العملاق الكبير صلاح جاهين وجعله يقرّر أن يكون شاعراً عامياً ولعل الموقف السياسى هو السبب الأول فى اختفاء اسمه ليبرز اسم صلاح جاهين خاصة وأن الأخير تميّز بجهد الواضح فى أشعار العامية المصرية ومنها قصيدته الشهيرة كلام إلى يوسف حلمى الأستاذ يوسف حلمى...!

••

لا مش من البيت .. أنا بتكلم من الشارع  
حلوة على رأيك ما هو بيتنا الشارع  
كنت فى سهرة وراجع  
قلت أتكلم واهو من حظى لقيتك  
مع أن .. تصوّر؟!  
وأنا بانقل أرقام التليفون من نوته لنوته  
جيت عندك قام شئ ملعون قال: لا ما خلاص  
ومشيت سطرين  
والتالت قلت: لا يمكن .. يوسف حلمى خلاص  
ورجعت كتبت الاسم ما خلّصنيش  
شوف الإخلاص!!  
ومن أغانيه الشهيرة "عيون الحليوة"  
بان عليا حبة  
من أول ما بان  
ياما كان فى نفسى والله أعشق من زمان  
كان الحب حبة  
بان طرحت محبة

## وعيون الحليوة يا عيني بحر من الحنان

ولعل التاريخ يثبت أن صلاح جاهين هو أول من كتب بالعمود الحر في العامية المصرية "الشأى باللبن" عام ١٩٥١ وتكمن قدرته الحقيقية في التكثيف الملحوظ للإحساس والشعر وإعطاء المفردات دلالات جديدة مغايرة لدلالاتها القديمة وجسارة لغوية في خلق عالم متميز من المفردات الطازجة.

وتكمن أهمية صلاح جاهين "الخفية" في أنه صاحب "الجراب السحري الذي خرج منه الأبنودي وفؤاد قاعود والأول حالة خاصة استشعرت اللهجة الصعيدية بسلاسة رغم ما تحمله من أفكار عميقة فتجلت في ١٨ ديوانا بدأت من الأرض والعيال ثم الزحمة، صمت الجرس، جوابات حراجي القط.. ووجوه على الشط، أحمد سماعين.. الموت على الأسفلت. ولعله أول من أعاد لقصيدة شعر العامية حالة الانشاد المقتبسة من عودة الجنوب، ويأتى على الطرف الآخر سيد حجاب -الأكثر قرباً من حداد وانتقاءً إلى تعليمه الهندسى ولعله الوجه الأكثر تمثيلاً لفنون الصناعة" في حركة شعر العامية الجديدة.

وبعد منتصف هذا القرن بكثير وفي بداية السبعينات ظهرت أجيال النكسة التي قَدّمت لحركة الشعر العامي قصائد مثقفة قادرة على مراوغة الرقيب بمرارة ساخرة يتقدمهم أحمد فؤاد نجم، زين العابدين فؤاد بديوانه "وش مصر" ويسرى العزب بدواوينه (فوازير فلاحية- شجرة مريم- خيال المآة- ميلاد البحر) وعطية عليان، والكابتن غزالي، وصلاح الرواي، وإبراهيم رضوان وهشام السلاموني وماجد يوسف ومحمد كشيك وأعقبهم جيل الثمانينات طارق البرنبالي، جمال بخيت، بهاء جاهين، محمد الحسيني ولكن هؤلاء الشعراء الرسميين -كالعادة- حجبوا ثقافياً الدور الفعال لشعراء الأغنية العظام في نفس الفترة مثل مرسى جميل عزيز، حسين السيد، محمد حمزة، فنحى قورة، عبد الفتاح مصطفى، مأمون الشناوى والذين قاموا بدور كبير فى تطوير الأغنية المصرية من "فيك عشرة كوتشينة" إلى آلاف الأغنيات الراقية.



## رواد فن الزجل السكندريون

### كامل حسني

الزجل هو فن شعراء الشعب، الناظمين لكلمة العامية الدارجة . وقد اخترت لهذا البحث عامدا عنوان ( رواد فن الزجل السكندريون ) واقتصرت علي كلمة الزجل صفة لهذا الفن ، دون أن أضيف كلمة ( شعر العامية ) إليها كما كان مقترحا لي ، لأنني مازلت - وبعد نصف قرن من الطيران حول دوحته - علي إصراري القديم بأنه لا فرق هناك بين الزجل وشعر العامية . ولست من المستكفين المتكبرين لوضع كلمة الزجل عنواناً لنظومهم العامية ، واعتزّ بهذا الوصف كثيراً ، فإن في كلمة زجل من الجرس الموسيقي ما يجعل وقعها مميزاً ولطيفاً علي الأذان، كما أنها تحتوي في قاموس اللغة علي معان جميلة وسامية ، فهي الهزج والجلبة والشدو والتطريب.. وصوت النسيم العليل وهو يتخلل الأغصان.. قل باختصار إنها صوت الإنشراح والسرور.

وقد أصدرت خلال حياتي التي اعتبرها طويلة في نظم الكلمة الدارجة العامية عشرة دواوين كنت أضع علي أغلفتها عنوان (الزجل) وأرى أنها تميّز هذا النوع من النظم تمييزاً جيداً بين فنون الشعر المختلفة ولست بهذا أحاول التوصل من كلمة (شعر العامية) فالشعر هو الشعر، ما دام يحمل مقوماته المعروفة من حيث الخلق والابتكار، سواء نظم بالفصحى أم بالعامية.. سواء كان ذلك باللغة العربية أم بأيّة لغة أجنبية أخرى.. وإن شاعراً باليونانية كهوميروس كان ينشد بالعامية الدارجة علي ربابته في الأسواق .. أستطاع أن يترك لنا في إياذته شعراً خالداً أصبح ذخراً للإنسانية علي مدى الزمان، وإذا كانت هذه التسمية (شعر العامية) قد انطلقت مع ظهور لفيف كبير من ناظمي العامية، الذين كسروا القوالب التقليدية لموسيقى الشعر، والذين اعتمدوا علي التفعيلة، الواحدة كوحدة موسيقية لبناء القصيدة، فليس هذا أيضاً مبرراً جيداً لتصلّيهم من كلمة زجل، وقد كان لي الفخر أنني كنت أول من نظم هذا الضرب من الشعر مع الراحل العظيم

صلاح جاهين، فنشرت لي قصيدة (أغصان الزيتون) في نفس الوقت الذي نشرت فيه قصيدة جاهين (أربع أيدين.. يشرىوا الشاي باللبن).

كانت هذه مقدمة لابد منها لأتحدث عن رواد فن الزجل أو شعر العامية بالإسكندرية في نهضته الحديثة، والأدب الشعبي كان دائماً هو الصورة الواضحة والمحسوسة لنبض شعبنا العريق، المكافح على مرّ الأيام. وكان الزجل في نفس الوقت من أبرز فروع هذا الأدب وأروع صوره وفنونه، وأشدّها أثراً بين الناس بل ولا أكون مغالياً إذا قلت إنه الإرهاصة الأولى التي تبدأ باعثة ومؤثرة بشحنات أحاسيسها إلى مختلف فروع الأدب والفنون الأخرى .

ولقد شاء الله أن يخرج من الإسكندرية، ومن رحم هذا البحر المتلاطم الأمواج، الدائب الحركة والتقدم - وكما تخرج اللآلئ البراقة من الأصداف - يخرج أعظم من أنجبهم مصر من أدباء الشعب.. زجالوا الإسكندرية، والذين رحل معظمهم إلى العاصمة الأمّ القاهرة، مركز الصحافة وبؤرة الإعلام، لينشروا فنونهم، وليحملوا أحلام الشعب وأمانيه وأفكاره أعلاماً فوق رؤوسهم، وليأثروا في جماهير الأمة وليكون أدبهم الوقود المحرك في كل معارك بلادنا واندفاعها إلى التحرر والتقدم.

رحل أولاً.. الزجال.. الكاتب.. الخطيب عبد الله النديم، حاملاً لواء الكلمة المنظومة والموسوعة ليهيئ وجدان الأمة لأن تتنفض على ظلمات الظلم الاجتماعي والسياسي الذي تتردى فيه ويلهب شعورها الوطني ليستنفر المواطنين خفاً وتقلاً، يحلمون رؤوسهم فوق أكفهم مجاهدين في سبيل الوطن من وراء أحمد عرابي حتي إذا ارتدت سنايك الخيل تخوض وحل الهزيمة ، وعاد عرابي والنديم تحت ستائر الليل البهيم من "أبو حماد" إلى القاهرة.. وحين يكتب عرابي للخديوي معتذراً عن (فعلته!) يقف الزجال النديم أمام الجمع الوطني ثائراً.. صارخاً بصيحة أدباء الشعب (عملنا اللي علينا.. ويفعل الله ما يريد) ويفشل في اللحاق برسول الاعتذار، ولا يسلم نفسه للإنجليز كما فعل قواد الثورة العسكريين، ويهيم على وجهه مطارداً بين القرى والكفور أكثر من عشرة سنوات، لا يلهيه حاله عن أن يرسل إلى عرابي وصحبه في المنفى، يوفق بينهم، ويصلح من حالهم وقد اختلفوا على أنفسهم هناك.

ودائماً أبدأ، يظن غزاة مصر والجائمون على أنفاسها، وعقب كل انتفاضة لهذا الشعب، أن الأمر بعد هذه الهوجة قد استكان لهم، وأن كل شيء قد مال إلى الدعة والهدوء، وكما نرى، حين يعود النديم من منفاه ليجد أن أصحاب الكلمة في واد، والحركة الوطنية المقهورة في واد آخر.. وليجد أساطين الزجل أمثال الشيخ حسن الآلاتي تائهين في (مضحكخاناتهم) يؤلفون

النكات، ويتغزلون فى ألوان الطعام.. وفى حسان الطريق. كأن كل شئ قد انتهى إلى موت. حتى ولو مات النديم أيضاً.

ولكن كل ذلك وهم، فهذه أمة خالدة، وشعبها لا يموت أبداً.. وفى ضمير الغيب دائماً يولد الأحرار من فرسانها وأدبائها ليواصلوا على مرّ الأيام رفع هذه الشعلة المقدسة من الكفاح والتقى هى من هذا الشعب العظيم، وهكذا انتفضت الأمة مرة ثانية على يد سعد زغلول ومصطفى كامل.. وكان فى الأعوام التى مات فيها النديم قد ولد، وفى نفس الإسكندرية فارسان جديدان من فرسان الأدب الشعبى.. أبو بثينة.. وبيرم التونسي.

بدءاً معاً فى مطلع الربع الأول من القرن الماضى، وثورة سعد زغلول تقوم لتنتهى ولتخمد، والأحوال فى مصر غير مستقرة، صراع بين الملك والسياسيين، يمثل جانباً من التسلية والترفيه للملك المستبد، وزعماء يتحركون بخيوط كدمى الأراجوز، وطبقة من الإقطاعيين تجثم فوق أنفاس الفلاحين.. وفوق كل هؤلاء يجثم سلطان الإنجليز المحتلين للبلاد.

وفى الوقت الذى كان فيه (إمام العبد) يصف ملاعب الكرة ويتغزل فى الخمر، والشيخ (يونس القاضى) ينظم (إرخى الستارة اللى ف ريحنا) كان بيرم وأبو بثينة يرحلان إلى القاهرة، ليقود كل منهما مدرسة من مدارس الزجل الحديث.. لكل منهما طريقته، ولكن الغاية واحدة وهى تحرير الأمة من خنوعها وخضوعها واستكانتها، واستثارة همّها لتتفرض عن نفسها من استباحوها واستأثروا بأرزاقها.. كل منهما يحاول أن يعالج جسد الأمة المريض على طريقته.. بيرم يرى أن هذا الجسد لا يلزمه إلا جراح، يمسك بقلم كالنصل المرفف يحاول أن يقطع به الأجزاء التالفة من هذا الجسد، واضطر لأن يقطع من يقوم فيه مقام الرأس.. الملك ذاته.. وينفى ويشرد فى سبيل ذلك.. وأبو بثينة يرى أن الطب يقوم على الحكمة، وأن التدبّر واجب، وأنه يمكن أن يعالج هذا الجسد عن طريق الحبوب والبرشام.. والنصيحة.. فهى أساليب ستنتهى فى النهاية بالشفاء الذى سوف ينتج عن نفس الجراحة التى أرادها بيرم.

وتقوم فى الإسكندرية، ومن وراء هذين العملاقين، كوكبة من شعراء الشعب المتميزين يحاولون تثبيت دعائم وأسس هاتين المدرستين، ومواصلة هذه النهضة الحديثة للفن ومهمته، وأن تجمع بين أيديها أنواتها أيضاً.. نصل الجراح.. ومساعة.. وفى طاوور طويل تبرز فيه أسماء كثيرة.. أبو رواش، عبد الهادى فكرى، رزق حسن، سيد عقل، سيد شطا، ميلاد واصف، اسماعيل جبر، ابراهيم وسيم.. إلخ، يتقدّم هذا الطاوور فارسان جديدان آخران من عمالقة نظم



الكلمة العامية، يستحذان على أسماع الجماهير وإعجابه وهما (أبو فرّاج) و (الكمشوشى) والذين اقتصر على سرد تاريخهما الفنى فى هذا البحث الموجز.

## أبو فرّاج..

ولد أبو فرّاج (فرج السيد فرج) يوم ١٩ من أكتوبر عام ١٩٠٣ بتلك السفينة الراسية إلى شاطئ الإسكندرية، والمرتبطة به أبد الدهر، والمسماة 'بالأزاريطه'، وبشارع 'سينادينو'.. نفس الشارع الذى أصرّ أن يعيش فيه طوال حياته.. والأزاريطه هى الحى العريق الذى قيد فيه ميلاد بيرم التونسي أيضاً.. ويقع على منطقة من أبهى مناطق الثغر الجميل، تحفّ به من الجنوب وارفات الظلال من أشجار حدائق الشلالات المشهورة حيث تكوّن أغصانها قوساً دائماً من أقواس النصر تقيمه الطبيعة طوال العام فوق الشارع الذى يحد الأزاريطة جنوباً، وحيث تسمع كل مساء زقزقة أسراب العصافى العائدة إلى أوكارها، وتنبّ إليك من ناحيتها روائح العطور ونفائث الياسمين.. ومن الشمال يحيط بالحى شاطئ من أجمل شواطئ الدنيا، تتناثر على مرتفعاته المنازل الصغيرة، قبل أن يمتدّ إليه (صدقى) بكورنيشه العظيم الخالد.. وحيث لا تمتدّ عين الصغير (فرج السيد فرج) إلا لترى فسيحاً من فضاء الله فوق زرقة البحر، يقود نفسه إلى مجهول تتداعى وراءه أفكاره، وحيث لا تسمع أذنه إلا إلى وشوشات أمواجه فى الليالى الصافية، وهديره الممتّع فى ليالى الشتاء الهائجة، واصطدام أمواجه بصوتها الرهيب الرتيب بأحجار الشاطئ.. وكأنّها قصيدة تلقى من الله إلى سمع الزمان.. تتحدد قوافيها باصطدام هذه الأمواج بالشاطئ الجميل.

وشرقاً تخرج من الأزاريطة (السكة الحمراء) إلى رمل الإسكندرية، فلا ترى حتى تصل إلى سيدى جابر، سوى تلالاً جرداء، وغيطان من أشجار التين واعواد القصب، والمقاهى المنصوبة تحت سقائف الأغصان.. وإلى الغرب تقودك (السكة السمراء) إلى داخل المدينة.. محطة الرمل.. فالمنشية القديمة التى خرج من باطنها عبد الله النديم.

وفى هذا الجو الساحر الجميل، نشأ أبو فرّاج، لوالد من العمّال أو الصناع، وكلهم كذلك.. والد النديم.. ووالد أبو بثينة.. وكأنهم نشأوا لأب واحد، ولا عجب فى ذلك، فالأب الحقيقى هنا هو الشعب المصرى نفسه، مهما اختلفت أسماء الآباء.

وقد مالت أذن أبى فرّاج إلى المنشدين والمغنين بالمقاهى كعادة أهل ذلك الزمان، فبدأ فى حفظ هذه الأغانى والمنشودات، ثم أخذ يحاول تقليدها فى نظم أغاني خاصة به ليأخذها ويغنيها.. ومن هذا المنطلق عرف كيف يبدأ الطريق إلى صناعة الكلمة المنظومة، فأخذ يقلّد

كتاب هذا الحين من المشهورين أمثال خليل نظير ورمزى نظيم ويونس القاضي ومحمد عبد النبي.. حين كان يقرأ لهم في مجلة السيف والمعامير.

وكانت أولى محاولاته في النشر بجريدة الصباح عام ١٩٢٠ بزلج حاول أن يعلق فيه على حادثة اشتهرت في ذلك العام باسم (حادثة الاسكندر) يقول مطلعها:

يا اسكندرية يا نور قلبي      ده اللي جرى لم يتقدر  
ده اللي جرى في جهة الشاطبي      روحوا اسألوا عنها اسكندر

### جلاب العار

وانطلق أبو فراج يكتب وينظم أزجاله في كل غرض وفي كل اتجاه، محاولاً أن يكون نبضاً من قلب هذا الشعب الخالد، معبراً عما تكنه نفسية الجماهير من آلام وآمال، مبصراً بعيوب المجتمع، حاثاً على التخلص من هذه العيوب، مواصلاً لمسيرة بيرم وأبى بثينة مكملاً معهما ثلوثاً عملاقاً ينهض بفن الأدب الشعبي نهضة جبارة، ترفعه إلى المكانة اللاتقة به بين مختلف الآداب والفنون، حتى أصبح علماً يدرس في الجامعات، وتقدم فيه رسائل الدكتوراه.

وقد اشترك أبو فراج خلال نصف قرن في تحرير كل الجرائد والمجلات التي اهتمت بالأدب الشعبي، فحرر مجلات الصباح- النيل- اللطائف المصورة- الحياة الجديدة- الحسان- المسارح- ألف صنف- المطرقة.. إلخ.

ومن الإسكندرية اشترك مع المرحوم حسين فوزى (مخرج السينما فيما بعد) في إصدار مجلة ألف نكتة، حتى اختفت بعد أعوام من صدورها، ليشارك مع شقيق صاحبها المرحوم أحمد جلال (المخرج أيضاً فيما بعد) في تحرير مجلة الباشكاتب حتى اختفت هي الأخرى.

نكب أبو فراج في حياته الفنية بعد ذلك بلقاء صاحب مجلة (البعكوكة) الشهيرة المرحوم محمود عزت المفتي، وكان الأخير أحد (شهود الملك) في قضية السردار الشهيرة، وحيث تسببت شهادته في إدانة بعض المتهمين من الوطنيين، وتعليقهم على أعواد المشائق. ولما لم يلق الثمن الذي حلم به من الإنجليز بعد المحاكمة، فرّ خجلاً من الناس إلى السودان ليظل بها أكثر من عشرة أعوام، وليعود بعد ذلك لينشئ مجلة البعكوكة، والتي كانت قاصرة في أول الأمر على نشر برامج الراديو والإذاعة.. وقد لف المفتي حباله حول أبي فراج، وليظل تحت سيطرته، وهو الرجل المسالم الطيب المؤدب أكثر من نصف قرن.. يحرر له المجلة من الجلفة إلى الجلدة، وينشئ له كل أبوابها وشخصياتها الفكاكية التي اشتهرت بين الناس (أم سحلول، مكسوريان،

الشيخ بعجر، الشعر الفكاهي، على الربابة.. إلى آخر أبواب الجردية المختلفة) يحملها إليه في إضباراتها كل أسبوع لقاء جنيهاً قليلة لا تتعدى أصابع اليد الواحدة التي يكتب بها.. المهم في موضوعنا أن هذه الألوان من النظم والألب الشعبي لم تكن توقع باسم صاحبها، وكان المفتي يضمن بذلك ضناً شديداً، حتى في وضع توقيع أبي فراج على أزجاله وقصائده المجردة من فن الزجل.

وكان أبو فراج في غاية الحاجة للجنيهاً القليلة، فقد كان لا يملك سوى (صالون الحلاقة) الذي يستأجره بالأزاربطة مسقط رأسه وحى معيشته طوال حياته، في الوقت الذي وصلت فيه ثروة المفتي حدود المليون جنيه، والذي أصاب بعضه من بيع حصّة الورق التي يتسلمها من وزارة التموين في السوق السوداء أيام الحرب العالمية.

وطوال الخمسين عاماً التي قضاها أبو فراج محرراً البعكوكّة من الباطن لم يستطع أن يحصل على عضوية نقابة الصحفيين، ليتمكن أن يتمتع بمعاشها في شيخوخته، بينما سبقه إلى ذلك أولاده وصبياناه ومساعديه من الكتاب والمحررين.

وقد عاش أبو فراج بعد أن مات المفتي، وقامت الثورة وأقفلت البعكوكّة، أكثر من ثلاثين عاماً من عمره، وماتت زوجته أيضاً ورفيقة كفاحه، وصار وحيداً ضائعاً، ولكن تشاء حكمة المولى القدير أن تعوّضه عن سنين كفاحه وشقائه الطويل في ختام حياته، وقبل أن يرحل عنا بأعوام قليلة، حيث ورث عن شقيق له كان يعمل مقاولاً بالسعودية، ثروة تعدت الملايين الثلاثة، فاشترى بيتاً مستقلاً، وحاز سيارة فاخرة يقودها سائق خاص، وتزوج بفتاة صغيرة.. ولكنه، وبرغم هذه النقلة العجيبة، لم ينس الحى العريق الذي استهلك عمره، فكان يأتي بسيارته كل مساء ليجلس معنا على الرصيف أمام دكان الزجال المرحوم (أبو رواش) في صحبة مختارة كانت تتجمع هناك كل ليلة تضم الدكاترة حسن ظاظا، طه الحاجري، والزجالين الكمشوشى- وسيم- الحاج فكرى.. وغيرهم.. وحيث كان يحلو له أحياناً، وفي ليالى الصيف، أن يقوم منتفضاً بقامته الفارعة الضخمة، مقسماً أن يأخذنا لتتعشى على حسابه بكازينو (زفير) بأبى قير.

وقد أصدر أبو فراج في حياته اثني عشر ديواناً في فنون الزجل المختلفة وهي (أزجال أبو فراج- القصص الزجلية- الأدبائى- على الربابة- الشعر الفكاهي- حياتنا الزوجية- فيلسوف من الشعب- يا رب- حوايت شعبية- الأعيب اسرائيل- اضحك مع الملايين- دعاء من القلب) كذلك أصدر دراسة ممتعة وضخمة عن المثل الشعبي وتأثير الزجل به.



وكانت آخر قصائد الأديب الراحل هي قصيدة (أنين الساقية) والتي وضع فيها خلاصة تجربته في الحياة، وفلسفته عن الدنيا، وكأنه يعلم أنه تاركها عما قليل (في أواخر السبعينات). ويتلاحظ أنه كتبها من (مجمع من البحور والموسيقى الشعرية) محاولاً أن يتحدى هؤلاء الذين خرجوا عن القوالب الموسيقية التقليدية، واستخدموا النغيلة الواحدة في قصيدة الشعر الحر، وكأنه يقول لهم —ها أنذا— وبرغم قيود الوزن— أنشدكم موسيقى حرة، وأكثر تحرراً مما تدعون به بانفلاتكم عن القيود.. وفيما يلي نص هذه القصيدة:

أنا كنت شجرة عظيمة.. وزينة في البستان  
وطرحي رمان عجب.. أشكال على ألوان  
تحتى البنفسج.. وزهر الفل.. والريحان  
فوق الطيور عششت.. والقمرى والكروان  
واسمع نشيد الطيور بتسبح الرحمان  
أهتز نشوة وطرب.. من رقة الألحان  
وجار عليا الزمن.. قطعوني بالمنشار  
وباعوني من غير تمن آه.. يا زمن غدار  
دنياً بتأخذ ويتدى.. وأيام نفوت حلوة ومرة  
قوم ياللى عمرك حيعدى.. خذ من قواديسى العبرة  
ده طالع مليون.. وده نازل فاضى  
إصحى يا غفلان.. من درس الماضى  
آهاتى مش قادرة اكتبها.. ودمعى ما بيطفئش نارى  
قصة حياتى بارسما.. ع الأرض من دمعى الجارى  
واللى فجعنى - وجه قطعنى - الله يسامحه  
حرق فروعى - ومن دوعى - بارويله قمحه  
ليسه يابن آدم تمللى.. قلبك حجر  
نايم فى خيرى وضلى.. ضل الشجر

رُمانسى كنت بتجمعه.. ويبعجبك  
وبكايما لسا تسمعه.. ليه بطربك  
يا نخل خذ مَثلُ إسمعه.. راح ينفعك  
لما ابن آدم تزرعه.. راح يقلعك  
- رحم الله أبا فرّاج.

### محمود الكمشوشى:

منذ عشرينات القرن الماضى.. عرف جمهور القراء وعشّاق الزجل أسم  
محمود الكمشوشى الذى بدأ يتردّد بقوة على صفحات الجرائد والمجلات المعنيّة بنشر  
الزجل.. وعرفته جماهير الندوات الأدبيّة علماً يتلأّأ فى ساحاتها.. ولبلاً مغرداً بقيثارة  
قلّما يجود الزمان بمثّلها لفنان.. وقد كان قوَّالاً ومنشداً فريداً فى إلقاء شعره، كما كان  
فريداً فى خياله ونظمه.. ولست أكون مبالغاً إذ أقول إنى لم أر فى حياتى شاعراً أو  
زجالاً شبيهاً له فى الإلقاء والإنشاد، لدرجة أنه كان يخيل لى أحياناً وهو فوق المنبر، أن  
هناك هالة من النور تسبح من حوله.

يقول حسين شفيق المصرى عن أزجاله (فيها ما يروع من التفنن، وما يعجب  
من الابتداع، فى أدب يشير إلى ما حلّاه الله به من أخلاق، فليس فى مجموعته كلّها لفظ  
ينفر منه الطبع، أو ياباه الذوق، أو يندّب به جبين فتاة.. فهو أدب خالص.. وشعر  
منتقى..)

وقد ظل الكمشوشى على هذا الحال.. زجالاً منشداً.. مغرداً ما يقرب من  
ثلاثين عاماً، حتى إذا فتحت الإذاعة المحلية بالاسكندرية فى عام ١٩٥٤ عرفته أذان  
ملايين المستمعين، وارتبطت أسماعهم بانتاجه الأدبى من خلال برامجها، وتكوّنت فيما  
بينهم وبين الكمشوشى صداقة جميلة مستمرة امتدّت أكثر من عشرين عاماً.. إلى أن  
فوجئوا فى مساء يوم ٥ مارس ١٩٧١، ومن نفس الميكروفون الذى طالما حمل لهم  
صوته وفنه- بإذاعة خبر وفاته المحزن المفاجئ.

وقد كانت أوّل كلمات يفتح بها ميكروفون إذاعة الاسكندرية إرساله، وتصلّح  
أذان مستمعيها من كلمات الكمشوشى حيث يقول:

إحنا الشعب المصرى الحرّ  
دقنا الحلو ودقنا المرّ  
دُرنا مع الأيام وعرفنا  
اللى بينفع.. م اللى يضرّ

وقد ظل هذا النداء شارة افتتاح لبرامج الإذاعة السكندرية لسنين طويلة بعد ذلك.

ثم بدأ المستمعون يعرفون الكمبوشى كاتباً درامياً من الطراز الأول، من خلال برنامجة الشعبى المثير (حميدو) الذى كتب منه على مدى خمسة عشر عاماً أكثر من سبعمائة حلقة ناجحة، شدّت إليه انتباه الملايين.. حيث استطاع الفنان أن يستعرض من خلال هذه الحلقات كافة المشاكل الإجتماعية، والأمراض النفسية التى تنتاب المجتمع المصرى، وأن يودع من خلالها خلاصة تجارب عمره الطويل التى اكتسبها على مرّ الأيام، محاولاً أن يجد الحلول لهذه المشاكل والعلاج الناجح لهذه الأمراض.

وقد بدأ الكمبوشى كتابة هذه الحلقات فى سنواتها الخمس الأولى زجلاً منظوماً صرفاً.. ثم استطاع بمعاونة الإذاعى الشهير المرحوم حافظ عبد الوهاب؛ الذى احتضن موهبته الفذة منذ البداية.. استطاع أن يطور من هذا البرنامج ليصبح فى نهاية الأمر حواراً خالصاً، وفى نفس الوقت مدرسة لمن يحاولون كتابة الدراما الإذاعية.

وكان من الطبيعى أن يتدرج الكمبوشى، وبعد أن خبر المسالك والدروب خلال هذه الدراما النقدية -إن جاز التعبير- فى برنامجة حميدو.. أو البرامج الأخرى التى كتبها فى بداية الأمر مثل (قالوا فى الأمثال) وغيرها- أن يتدرج إلى كتابة الدراما الإذاعية المجردة، فكتب الرواية التمثيلية المسلسلة الشهرية، فبذّ فيها أقرانه رواد هذا المجال، وأصبح الكمبوشى فجأة متربّعاً على قمة كتاب هذا اللون.. وحيث كتب عشرين مسلسلاً شهرياً خلال أربعة عشر عاماً من عمر الإذاعة، بدأها بالمسلسل الشهرى (رقم ١٣) فى سنة ١٩٥٧ وختمها بمسلسله (كنز نابليون) فى عام وفاته ١٩٧٠.

ولا ينسى له المستمعون حتى الآن هذه الأعمال، وما زالت هناك الخطابات التى ترد للإذاعة تطلب إذاعة بعضها، حيث اشتهرت له روايات بعينها مثل (السهم



الأخضر - نهاية الشك - تحت البلاطة - بنت السجان - مسافات - دقائق الساعة -  
الأرملة... وغيرها)

وإلى جوار هذا الإنتاج كتب الكمشوشى أكثر من مائتى سهرة إذاعية، وأكثر  
من مائتى تمثيلية شعبية صغيرة.. بالإضافة إلى تقديمه للفزورة الزجلية خلال شهرى  
رمضان ويوليو على مدى أكثر من عشرة أعوام، حيث نظم منها ديواناً ضخماً يبلغ  
حوالى ستمائة فزورة، وكان الكمشوشى، ككل فنان متمكن، يجد نفسه مقيداً بأن يقدم هذه  
الفزورة كما توارثها الأدب الشعبى العربى خلال مراحلها المتطورة، من حيث الشكل  
ومن حيث المضمون، فتجيب فوازيه قصيرة، مركزة، تحمل فى ثناياها اللعبة الذهنية  
التي تغطي المعانى التي يطلبها كاتب الفزورة من مستمعيه، وتكشفها فى نفس الوقت..  
منظومة على ميزان موسيقى لا يبرح حدوده ومعاييره.. وأسوق على سبيل المثال  
بعض فوازيه التي تحمل آيات من القرآن الكريم مثل:

لـكـ ظـالـم عـنـيـد	تـرحـيـبـها بـيـكـون شـديـد
(تـقـولُ هـل مـن مـزيـد)	وكل ما زبون يجى لها

أو مثل:

مـهـجـور مـن سـنـين	الفـزـورة بـيـت
شـايـط مـش مـتـين	كل طوبة خيط
واللى فيه يموت	تـنـفـخـه.. تـهـده
(أوهـن الـيـمـوت)	هـوـه بـس وـحـده

ولد الكمشوشى فى يوم ١٩١٥/٧/٢٨ لأسرة عاملة من حى محرّم بك، وألحقه والده  
بالعمل معه صبياً بأحد مصانع الدخان، حيث استطاع بنبوغه وثقته فى مواهبه المختلفة أن يتدرج  
من عمل إلى عمل.. حتى شغل قبل وفاته منصب مدير أحد الأقسام بشركة التغليف الإقتصادى  
بالاسكندرية.

وقد استهواه فى شبابه المبكر أن يندرج بين المتصوفين ورجال الطرق.. وعن هذا  
الطريق حفظ الكمشوشى آلافاً من أبيات الشعر الدينى، مما اكسبه حاسته الموسيقية، وكان إلى  
آخر أيامه يحفظ عن ظهر قلب معظم ديوان (عمر بن الفارض).

وقد أصدر الكمشوشى خلال حياته ديوانين من الأرجال يحتويان على ما كتبه فى النصف الأول من عمره، ولكن الأمر الذى يؤسف له ان المجموعة الحقيقية لفنه الأصيل، والتى نظمها بعد أن نضجت موهبته، وصقلت إمكانياته، لم يكتب لها أن تتشر، وتفرقت أيدى سبأ، بعد وفاته، بين أولاده ومحبيه.. ومنها ديوان أزجاله خلال أعوامه العشرين الأخيرة، وكذلك الرسائل المنظومة المتبادلة بينه وبين الشاعر الغنائى الراحل (محمد على أحمد) وتحتوى على مناقشة فلسفية ممتعة لأمر الحياة.. وما بعد هذه الحياة، وكذلك ديوان كامل يشتمل على مجموعة كبيرة وغريبة من القصائد وجهها الكمشوشى إلى الله، يناجيه فى مختلف مناسبات حياته القاسية، وقد عنون هذه المجموعة بعنوان (أزجال شجاع.. لا تتشر ولا تذاع) وتوجد نسخة كاملة من هذه المجموعة بصوت الكمشوشى سجلها له المرحوم الدكتور طه الحاجرى أستاذ الآداب المعروف.. لعلها لا زالت بين أيدى ورثته.

كذلك توجد له مجموعة كبيرة من المنولوجات الفكاهية، لاسيما ما كتبها لصديقه الفنان المرحوم (محمود شكوكو) وأبرزها (جرحونى وقفلوا الاجزاخانات).

وقد كان الكمشوشى فنّاناً مجوّداً، لا يسمح لنفسه أن تخرج إحدى قصائده إلى الأسماع إلا بعد أن يكون قد مرّ عليها أكثر من مرة تشذيباً.. وتهذيباً.. فجمع فى شعره بين السلامة والعذوبة وبين التمكن والإحاطة ومظاهر القدرة الفنية.

وقد كان الفنان الكبير ملتزماً أشدّ الإلتزام بقواعد الأوزان الكلاسيكية للشعر، وكان له رأى خاص فى ما سُمى (بالشعر الحر) رغم أنه كتب منه بعض المقطوعات، فقط ليظهر تمكّنه على أى صورة.. وقد سجل رأيه هذا فى قصيدة شهيرة له من عيون فن الزجل.. ومنها:

حصوة ودبشة

والعدل فى الكيل والميزان

جد تلخبط

بهندسة وفن وإمعان

فى الحر تكتب بالكيشة

فى الأصل تكتب بالنقشة

فى الحر تكتب وتشلفط

فى الأصل ترسم وتخطط

ومنها أيضاً:

من غير قافية

ولابسه أشيك م المانيكان

دى المعنى مهما تكون وافية

زى المرّه أمّا تكون حافية

وقد كان من أهم سمات الكمشوشى الشخصية اعتداده بنفسه وفنه إلى درجة بعيدة، كان يصفها البعض بالغرور، ولكنه بعد أن تقدّمت به السن، ورسخت أقدامه فوق القمّة مع الرواد، انقلب ذلك الإعتداد بالنفس إلى سماحة وتواضع بالغين، ومن قوله المأثور فى آخر أيامه كلّما سمع مديحاً لإنتاجه، يقول: (لو كان قلمي من الحديد الصلب لبليت أطرافه، فما بالكم وهو من أعصاب مخي الدقّة).

وفكاهات الكمشوشى لا تنسى، والتي كان ينثرها حوله أينما ذهب، وكان مبعثها روحه المرهفة الفكهة، وعينه الساخرة النفاذة إلى أغوار كل شئ.. من هذه الفكاهات أنه كان يجلس بجوارى فى سرادق عزاء لقريب أحد الزجالين، وكان القارئ بالصيوان صاحب صوت خشن قبيح، فمال على أذنى يقول على البديهة:

بصوت وحش هذّ كيلانى	بيرتل القرآن ترتيل
كان يسحب القرآن تانى	لو يسمعه الليلة جبريل

وإنى أورد هنا آخر قصيدة كتبها الفنان فى أواخر أيام حياته، على أثر غضبة له على نفسه.. يهاجم فيها ما تخيله من أدواته.. وأدوات كل فنان..

### أدواتى

أنا مرأى.. أنا بوشين	باغالط ما تراه العين
أنا منافق.. أنا كداب	وحق الكعبة والحرمين

\*\*\*

أنا أطرش.. أنا أعمى	وأبكم.. والبكم نعمة
وان اتكلمت.. بساتكلم	بلهجة مرخرخة وناعمة

\*\*\*

رقبتى المالحسة.. باتتيها	وقامتى العدالة.. باحنيها
وأغنية النفاق والزور	بالحنّـها واغنيها

\*\*\*

أنا لصاحب النفوذ خاضع	وللمتعالى.. متواضع
-----------------------	--------------------



كذب من قال أنا عصبى

ومن لبن الحمير راضع

\*\*\*

أنا طيب وبالى طويل  
أنا كبش الفدا دائماً

أنا فى منتهى التغفيل  
أنا كوبرى لآى دخيل

\*\*\*

أنا باسمع ندا الشياطين  
وانفذ كل رغباتها

باليها.. عن الحاضرين  
ومهما تقول.. بأقول آمين

\*\*\*

وعندى كرامة.. لو حببت  
فى وقت السعى ع الأرزاق

أقول لك حاجة عنها ياريت  
باسيها ملقحة فى البيت

\*\*\*

أنا أوصافى لا تتكرر  
أنا بانكر وجود الله

أنا الفحشاء أنا المنكر  
وبانكر شخص لا يذكر

\*\*\*

ودى أدوات لأكل العيش  
وبيهها البس حريز هندی

باساير بيها أهل الطيش  
ومن غيرها ماطولشى الخيش

\*\*\*

بأدواتى.. عجالتى تسير  
عشان السلطة.. مولانا

ومن غيرها تقع فى البير  
عطاها لابن (... ) حقير

\*\*\*

بأقدم له كلام موزون  
بأدواتى.. تبان قيمته

وسوقه فى البلد مضمون  
ومن غيرها يبات مركون

\*\*\*

بأقدم أجمل المواضيع  
بأدواتي.. تزيد معنى

\*\*\*

بأدواتي.. أنا الأستاذ  
وأنا المعنى وأنا الحكمة

\*\*\*

بأدواتي.. أنا موليير  
وفيكتر هوجو وأرسطو

\*\*\*

بأدواتي.. أنا الموهوب  
بأدواتي.. أنا الغالب

\*\*\*

ومن أدواتي.. بأذى  
وعارف إنها أدوات

\*\*\*

أنا فنان عظيم وأصيل  
وده كله.. بدون أدوات

\*\*\*

ومدروزة بيان وبديع  
ومن غيرها تموت وتضيع

وأنا المبدع وأنا الممتاز  
وأنا من أفند الأفاض

بأدواتي أنا فولتير  
ومكسيم جوركي وشكسبير

بأدواتي أنا المظلوم  
ومن غيرها أنا المغلوب

وحزة ف نفسي ميت حزة  
لا فيها كرامة ولا عزة

وصاحب مدرسة وحكيم  
يا حسرة.. مايساويش مليم!

رحم الله الكمشوشى، ورواد الزجل السكندريين الذين كانوا دنيا واسعة، خلابة، نابضة  
بالحب والحياة والحركة والاشراق، وجعل فى خلفاتهم من شبيبة الشعراء الصاعدين.. العوض..  
والبديل.. والله الموفق.

## العامية والفصحى الفروق .. التأثير والتأثر

محمد الفارس

العقل الجمعي أو الروح الشعبي

(١)

بالرغم من حرص القدماء لتتصيب أنفسهم حراساً على كل التراث العربي وتقديسه ، فإن الأدب الشعبي كان دائماً المعبر عن البسطاء والمهمشين، داخل حركة الحياة وحيوية الواقع .. ومن هنا كانت فنون القول تقوم ( داخل الأدب الشعبي ) على العفوية والشفاهية - وذلك في مواجهة الأدب الرسمي.

إن مبدعي الأدب الشعبي لهم رؤاهم الخاصة في تعبيرهم عن الأحلام الشعبية.. ليس باللهجة الدارجة العادية، وإنما بلغة الفن، كل حسب موهبته ورؤياه للمجتمع أو الواقع الحيائي والعصر الذي يعيشون فيه، لأن إليات العمل الفني في (الأدب الرسمي) مختلفة عن إليات العمل الفني في (الأدب الشعبي) ولو أننا نظرنا في سير مثل سيف بن ذي يزن أو أبي زيد الهلالي أو الظاهر بيبرس، لرأينا ان العقل الجمعي في الأدب الشعبي لا يعادى الحاكم لمجرد أنه حاكم، وإنما يبرز دور البطل الشجاع الشهم، الذي يغامر بحياته من أجل الدفاع عن قومه، وفي الأدب الرسمي لا يجاهر الشاعر بما يغضب السلطة.. فعلي سبيل المثال: في حادثة شنق زهران، عبّر شاعرا الأدب الرسمي سواء عند شوقي أو حافظ بحسّ وطني عال وجزالة لغوية وقد كان التعبير مبدعاً في عصر تال عند صلاح عبد الصبور لأنه تناول الروح الشعبي داخل قصيدة الفصحى فوقفت قصيدة ( شنق زهران ) لعبد الصبور شامخة إبداعياً أمام فصاحة العامية حين قال شاعرها المجهول ( يوم شنق زهران كما السبع كانت وقفاته ) كلتاهما شحنة مكثفة مليئة بالدلالات، تبين فصاحة كل من الفصحى والعامية وعلاقة كلتيهما، إذن الفصحى والعامية لا يتعارضان، إذا امتزج أحدهما أو كلاهما بالروح الجمعي لكن هذا لا يمنع أن كليهما له كيانه الخاص المستقل وقاموسه المميز، ومراحل تطوره في حالة تعلقه بالواقع المعاصر، وبالبحث عن الجديد والأجد.



(٢)

في كتابة (ساعات بين الكتب) يقول العقاد أن بعض المواويل التي يغنيها فلاح وهو يرفع الماء بشادوفة تريد في قيمتها الشعرية علي دواوين بأكملها لشعراء الفصحى بعد ذلك بحث العقاد عن السمة القومية أو الروح القومي في كتابة (شعراء مصر وبيئاتهم في القرن الماضي)، ولكن دون جدوى.

(٣)

ان لغة الآداب الشعبية، هي لغة القلوب الشعبية المخلوطة بالحياة، لا لغة العقول المعجمية الملتزمة بأن ليس في الإمكان أبدع مما كان، في لغة القلوب الشعبية يقول الشاعر ( الأرض بتكلم عربي ) .. ليست مجرد عبارة شعرية وانما لحظة ابداعية، لا يعثر عليها إلا من كان صاحب موهبة كبيرة، حتي انه يخرج بين أنها (بتكلم عربي) .. و (ما تقوله)، إنها تقول (الله) .. (الله) كلمة يقولها إنسان ما معبراً عن إعجابه المفرط بما يستحق هذا الإعجاب. وهي أيضا كلمة يقولها الدرويش داخل حلبة الذكر مستجداً بالله.

### العامية والفصحى ، والوعي العربي

(١)

ولأن لكل من العامية والفصحى: كيان/ بناء/ نسق.. "مستقل" فكل منهما أيضا تراثه المستقل وإلياته التي تساعد علي التطور بفعل المبدع المستتير الواعي بمتطلبات التغيير، فالتغير دائم السريان كالنهر، والحركة دليل الزمن فالشعر ثابت ومتغير في وقت واحد. ثابت ككيان ومتغير بالأدوات الشعرية والمفردات والصور والأخيلة والدلالات والرموز المفعملة بالرؤيا المستقبلية ( الرؤيا بالآلف أي الحدس علي حد تعبير الفيلسوف "بيرجسون" الذي يكون بالنظر العقلي، وليس بروية العين). وهذه الرؤيا المستقبلية تعتمد علي ثقافة المبدع المتجددة "غير الثابتة"، واتصاله الدائم بجذلية الواقع التي تعتمد علي الوعي المعرفي، وهي عند شاعر الفصحى مثلما عند شاعر العامية .. لأن شاعر العامية المعاصر ليس إنسانا أميا يكتب باللهجة الدارجة، وانما هو شاعر يحمل قضية .. قضية هموم الإنسان أمام الواقع والعصر والوجود، أي أمام مصيره (من خلال ثقافة قومه) دون أن يقع في الإبهام والغموض غير الفني، الذي يمكن أن يوقع القارئ أو المستمع في حيرة عدم الفهم. ومن هنا تجئ مسئولية شاعر العامية الحدائي التي قد لا يتنبه لها شاعر الفصحى الحدائي كذلك .. الذي قد تبهره نظريات وافدة من ثقافات أجنبية

لمجتمعات مترفة لها جذورها الخاصة بها، وليس لها نسب فادحة في الأمية، كما هو الحال في مجتمعات دول الجنوب من هذا العالم. مجتمعات الجنوب لها ثقافتها ولها تراثاتها الضاربة جذورها في التاريخ - فشعر العامية عندنا كمصريين وكعرب، من الضروري أن يستخدم المنهج الأسطوري، استخلاصاً من أساطيرنا وملاحنا (كما في أسطورة ايزيس.. وكما في ملحمة ناعسة.. وكما في الف ليلة) مثلاً. الأمر الذي جعل الغرب يستفيد من ذلك علي نحو ما اطلق عليه مصطلح (الواقعية السحرية) فكتب داخل هذا المصطلح روائيون حصلوا علي جوائز نوبل (ماركيز مثلاً) أي أن ثقافات الحضارات يمكن أن يستفيد كل منهما من الآخر، بما يتناسب مع ظروف وثقافات كل حضارة علي حدة، "لأن ماركيز من أمريكا الجنوبية.. أي من الدول النامية".

(٢)

ويمكن القول إن علي شاعر الفصحى (مثل شاعر العامية تماماً) أن يغربل التراث ويجدد الصالح منه ويصقله كما يصقل الماس، فيتوهج خاطفاً للبصر ومن هنا يجي تفسير معنى (مبدع) و(إبداع) فالإبداع هو الخلق علي غير مثال.

وليس .. تبعاً لذلك .. كل عمل فني إبداعاً. وليس كل كاتب أو شاعر مبدعاً. لذلك نقول إن الرؤيا (بالألف) الإبداعية، تعني (الحدس) و(الذي علي غير مثال)، وهي في العربية مثلما في العامية، لذا لا بد من الثقافة والوعي المعرفي عند شاعريهما، وكل منهما يستند إلى الذاكرة التاريخية الوطنية والقومية، فالثابت يكون متحركاً متغيراً لأن النهر في جريان مستمر.. ويكون كل ذلك جيد التوصيل للمتذوق، منفصلاً كل الانفصال عن الإبهام، لأن الشاعر في الفصحى والعامية أمام جمهور له ذائقة الفنية، هذا الجمهور ليس مطلوباً منه أن يعمل بالتفكير الفلسفي في الفنون وعلوم الجمال.

يقول عالم الجمال الإيطالي (بندتو كروتشه) أن المضمون داخل الشكل أشبه بقطعة السكر إذا وضعتها في كوب ماء، وذوبتها فيه، يتكون لديك لا هو الماء ولا السكر.

(٣)

كل ثقافة في مجتمع ما، بقدر عمر حضارته. ومن هنا تتحدد قيمة الثقافات بقدر عمر الحضارات، وتكون ثقافة الصين مثلاً التي لا نعرف شيئاً عن إنتاجاتها الحالية، أعظم بكثير جداً عن ثقافة مؤسسة عسكرية، عمرها لم يصل إلي ثلاثة قرون هي المؤسسة الأمريكية التي تغرقنا بأشياء لا علاقة لها بالثقافة أو الحضارة.. وأصبح جون ديوى الأمريكي فيلسوفاً، وأصبح منهجه البراجماتي أو النفعي: نظرية فلسفية.

وبالقياس إلى المنطقة العربية فلا توجد دولة صاحبة حضارة عمرها مائة ألف عام لا سبعة آلاف مثل مصر .

(٤)

إن الحكمة الشعبية الشعرية واكتبتها أجيال الشعراء المجهولين في صعيد مصر ، ضمن الشكل الشعبي الشعري المعروف هناك بفن (الوأو) أو (المربع) الذي يتشابه مع الشكل الشعري العامي المعروف بـ ( الدوبيت) أي البيتين، وقد استخدمه البغداديون نقلاً عن الفارسية، ثم شاع في الأقطار العربية وخاصة في السودان حيث يعرف باسم (الدوياني) .. وهو يمثل شعر الموالي والسيرة بجوانبها المادية و الأخلاقية والعاطفية، ذلك إلى جانب شعر الموالي والسيرة والملحمة، كلها آليات تدخل أو تكون عاميتنا، وقد استحدث مصدر آخر لشعر العامية المصرية الجديد، بعد التراث الزجلي والتراث الشعبي، هو حركة الشعر الجديد التي ارتكزت على الشعر العامي الذي اتسعت ترجمته في الستينيات، خاصة أشعار يابلونيرودا.. ناظم حكمت.. لوركا.. بريخت وغيرهم، كما ارتكزت على الجزء الحي المتجدد من تراث الشعر العربي القديم.

(٥)

لقد كانت ظاهرة شعر العامية المصرية ظاهرة بكل المقاييس .. ومن هنا برزت ( البلاغة الشعرية ) على نحو كبير ، فالبلاغة في العامية تفرض الإطلاع على إلهاد والفنون في إلهاد والفنون العامية .. ودون الانفصال عن اللون الشعبي أو القولكلور.. وأيضاً دون الإستعانة بكلمات فصحي داخل نسيج القصيدة العامية (حفاظاً على شخصيتها) وأيضاً من أجل الحفاظ على بلاغة وفصاحة العامية.

### العامية والتدوين

وفي عصر قيادة مصر للعرب أمام الخطرين الصليبي والمغولي ، ظهر التدوين للسيرة الشعبية العربية كوئائق للبطولات الشعبية التي أهملها المؤرخون الرسميون. في ذلك العصر عرف الألب المصري عن طريق المهاجرين الأندلسيين: شكلين شعريين ومتميزين هما الموشح والزجل، والمعروف أن العامية في هذين الشكلين كانت مطعمة ببعض كلمات فصحي، وأحياناً كثيرة كانت لغة مزدوجة وكانت موشحات القاضي (السعيد بن سناء الملك) نافذة هامة على الشعر العامي المصري في القرن السادس الهجري.



والفنون الملحونة أي الخارجة عن ( نحو الفصحى ) ذكرها صفي الدين الحلي في كتابة ( العاقل الحالي والمرخص الغالي ) الذي يدرس :

- الزجل
- المواليا
- الكان وكان
- القوما

وهذه الفنون مع الدوبيت و الموشحة والقصيدة الشعرية تكمل فنون الشعر السبعة عند هؤلاء القدامى من أمثال صفي الدين الحلي والأبشيهي والحموي والقلقشندي وابن خلدون وغيرهم.

### بداية ظهور أدب العامية

(١)

ظهر أدب العامية في عصر المماليك بشكل واضح ، وقد أسماه صفي الدين الحلي الأدب العاقل الحالي، أي العاقل من الإعراب والحالي بالمعاني والآداب، فقد تميّز هذا الأدب بلحنه، واعتمد هذا الأدب الملحون على اللغة العامية الخاصة، التي ظهرت نتيجة لعوامل نفسية واجتماعية وسياسية، ولم تكن هذه اللغة العامية الخاصة سوى اللغة العربية التي انحرفت عن أصولها العربية، وبطبيعة الحال كما أن لكل لغة أدبا فقد ظهر أدب هذه اللغة الخاصة، وهو الأدب العامي الذي تحرّر من الإعراب وإن كان هذا التحرّر قرينة أكيدة، فلم تكن مخالفة الفصحى منحصرة في التحرّر من الإعراب، إذ وجدنا أن الأدب العامي الملحون علاوة على أن إعرابه لحن ففصاحته لكن وقوة لفظة وهن.

وكلمة الأدب العامي إذا جعلناها نسبة للعوام أو العامة، فهر ترانف كلمة الأدب الشعبي. ولكن الأدب العامي هو ذلك الفن الذي عرف قائله، بينما الأدب الشعبي فهو ذلك الأدب الجماعي الذي يتردد على أفواه الناس وينشده الشعب جيل بعد جيل عن طريق الرواية ولا يعرف صاحبه ولا من أنشأه أول مرة.

وكل أمة لها أدبها الرسمي وأدبها الشعبي وأدبها العامي، وقد وصل الأدب العامي المصري في كتاب (المكافأة) لابن الداية في العصر البطولوني .. ثم في العصر الفاطمي في مقطوعات تسمى (بلا ليق)، بعد ذلك ظهرت الموشحات الأندلسية التي أخذ عنها ابن سناء الملك فن

الموشح، وقد أعجب الشعب المصري بهذا الفن وأعجب به الشعراء المصريون، ونظموا فيه وابتعدوا به عن التقليد الفني للقصيدة العربية، بل إنهم ابتعدوا شيئاً فشيئاً عن القالب الأندلسي، فحوروا في شكله وجوهره، وكذلك لم يققوا عند حد اللحن في الخرجة وزادوا وقصروا في الأفعال والأبيات، وظهر تلاعبهم في اللفظ، وبذلك ابتعدوا عن أصل هذا الفن الأندلسي.

## (٢)

ولما عرف المصريون فن الزجل وجدوا فيه مجالاً أوسع للحن والتلاعب بالألفاظ، ومن ثم برز الأدب العامي المصري بألفاظ عربية صحيحة، ولم يخضع هذا الأدب العامي لقواعد اللغة ولا لعمود الشعر فيلتزم الوزن العربي الواحد وبذلك نجد فارقاً بين الموشحات والأزجال والمواويل والبلايق وغير ذلك من أنواع الأدب العامي وبين الأمثال العامية التي تعد من الأدب الشعبي والملاحم والسير كالهلالية والظاهر بيبرس وألف ليلة وليلة وغيرها.

الأدب العامي في بدايته وسط بين الأدب الرسمي والأدب الشعبي، فبينما نراه يأخذ من الأدب الرسمي أغراضه، فيطرقها ويزيد عليها أغراضاً لا يسهل على الشاعر التقليدي تناولها.. نجده ينتحى إلى الأدب الشعبي من ناحية ترديده على السنة الشعب لسهولة أسلوبه وبروز موسيقاه التي تحببه إلى قلوب الناس، ومن ناحية بساطة ألفاظه التي يأخذها من شفاه العامية، ويصوغها في عبارات وتراكيب جميلة واضحة.

وقد نشأت لغة الأدب العامي من الانفصال الاجتماعي، فاعتصم شعراؤه بلغتهم وصوروا فيها حركات عقولهم وثقافتهم وحياة مجتمعهم، وبذلك استطاعوا أن يتخذوا من الأدب العامي، وسيلة للتنفيس.. فأصبح هذا الأدب أيام المماليك بمثابة مقاومة شعبية.. له ألفاظه الخاصة النابعة من البيئة وظروف العصر، وبذلك استطاعوا أن يصوروا الواقع عن شعور صادق لا عن تخيل أو تمثيل، وعلى من يريد أن يدرس هذه الفنون، أن يجعل لنفسه ذائقة تتفق مع أهواء العامة وثقافتهم، ليتمكن الوصول إلى مواطن الجمال في هذا الأدب الخاص، الذي يصور حركات العقول وحياة القطاع الاجتماعي الكبير.

## (٣)

وقد تميز الأدب العامي عن الأدب الرسمي، بأنه لا يتبع عمود الشعر ولا يسير على الوزن العربي الموروث، فربما جاءت القصيدة على غير وزن واحد، يلتزم الزجل به في جميع القصيدة، ويتضح ذلك خاصة في الموشح إذ نجد أن الأفعال تلتزم في سائر القصيدة وزناً مشتركاً، بينما نجد الأبيات تختلف في وزنها عن الأفعال، فالموشح مثلاً لا يتبع نظام الوزن الشعري، فهو

يخالفه بكثرة أوزانه وتاره يوافق أوزان الشعر، فلا يمكن إذن تحديد وزن للموشح أو بحر وذلك شأن الفنون الأخرى.. فالدوبييت له بحر من بحور الشعر العربي المهمة وشطره (فاعل متفاعل فعولن فاعلن) والموالي له وزن واحد وأربع قوافي، وهو من بحر البسيط ووزنه واحد علي اختلاف تنويع آخره مع قوافيه إلي وزن فاعل ومفعول وفعال وفعل وأفعّل، وغير ذلك كما يقول محمد بن اسماعيل في سفينة المالك لمن يريد الإستزادة في هذا الموضوع عن فترة العصر المملوكي. وسنجد أن المصريين لم يلتزموا ذلك، وتركوا لأنفسهم حرية في وزن الأبيات ووزن القوافي.. ليس في المواليا والدوبييت فقط وإنما في الزجل أيضاً، الذي كثرت أوزانه وتعددت قوافيه، وإن كان الملاحظ أن القصيدة الزجلية تتبع في الغالب وزناً واحداً وإن لم يكن من أوزان الشعر المعروفة، وإن كان المصريون قد عدلوا عن الوزن الواحد العربي واستخدموا الأوزان السهلة المجزوءة التي تصلح للغناء، فقد ابتعدوا عن الألفاظ الجزلة التي لا توائم هذه الفنون الغنائية وعمدوا إلي الألفاظ سهلة لها رنينها وصداها كما لها فعلها وتأثيرها.

ومن ثم نجد أن المصريين، قد استخدموا الألفاظ حسبما اتفقت وفنونهم ولم يلتفتوا إلي هوى والكتابة، فاضافوا حروفاً إلي بعض الكلمات وحذفوا من الأخرى، وحركوا الساكن وسكنوا المتحرك وتصرفوا في صيغ الألفاظ ونقلوها إلي صيغ أخرى بزيادة أو نقصان في الحروف أو تبديل كل ذلك مراعاة لإستقامة الوزن وإلانسجام الموسيقي فهم قد جعلوا اللفظ في خدمة الفن.

### قواعد المصريين لأدب العامية

- منع المصريين استعمال اللفظة اللغوية علي نمط العرب، إذ أن الأدب العامي لا يستعمل اللغة الفصيحة أو التعبيرات الخاصة بالفصحى مثل ليت شعري.
- منعوا استخدام أدوات النحو مثل (إذا)، (ثم)، (أمثال ذلك).
- كذلك اعتبروا الهمزات مثل (إذا)، و(أتت)، من الحركات الثقيلة مثل التشديد في (تدور) أو (متمدد) أو (يدى).
- والمصريون لا يثبتون نون الجمع مطلقاً مثل (ناس مجبورة خاطر) وليس مجبورين خاطر.. و(عزاز) لا (عزيزين).
- حذف الألف في مثل (ياسمين) فتكون (يسمين).
- إثبات إلیاء في فعل الأمر في مثل (ابكي).
- عدم حذف حرف العلة في مثل (لا تطيع) بالرغم من وجود لا الناهية الجازمة.



• جواز إدخال حرف النداء على المحلي بال وهذا ممنوع في الفصحى، لكن في العامية تدخل حرف النداء على لفظ الجلالة فنقول :

نسألك يا الله بجاه موسى وبعيسى واحمد المحبوب

وغيره... وغيره كما ذكر ابن آياس في بدائع الزهور.

إن الأدب العربي الشعبي مجهول المؤلف، لم يدخل مرحلة التدوين والتسجيل، إلا في منتصف القرن العشرين بسبب جهود أكاديميين وغير أكاديميين، اهتموا بجمعة هوبا من الاندثار، وقد كان أكبر جهد هو الجهد العلمي في دنيا الواقع، حيث دار فنان الشعب زكريا الحجاوي في الستينيات محافظات ومراكز وكفور ونجوع مصر، من أدناها إلى أقصاها يسجل كل أنواع الفلكلور المصري وعلى حدّ تعبيره (بعبله)، ثم أودع كل تسجيلاته بمركز الفنون الشعبية بأكاديمية الفنون حتى أن الجامعة منحتة الدكتوراة الفخرية، تقديراً لهذا الجهد العلمي الرائع والمتفرد.. من أجل الأدب الشعبي المصري فهل يوجد فرق يحجز.. فهل يوجد ما يوجد بينهما مثلاً يحدث في آداب اللغة العربية الفصحى.. التي تسبب في بعثها بعد عصور الموات أيام الأتراك والمماليك.. الفارس محمود سامي البارودي ثم من جاء بعده وجد الأرض ممهدة فأثرت العربية على أيديهم بدءاً من حافظ وشوقي أو غيرهما من أسماء مثل محمود حسن اسماعيل، والمازني والعقاد وعبد الرحمن شكري ومدرسة الديوان .. وغيرهم وغيرهم.

### العامية المصرية و العامية العربية:

١- لا شك أن من المعروف توجد (عامية مصرية) كما توجد (عامية عربية)، العامية العربية تتنوع في كل إقليم عربي عن الإقليم العربي الآخر - وهناك مفردات في بلد أو قطر كالسعودية والكويت مستغلقة على اللسان المصري وتختلف في الجزائر بل .. في لبنان .. قد نقف أمامها في مصر مثل (شو ما بتريد يا أزعز) أي ماذا تريد يا شاب؟ ومفردة شاب في السودان يقال (زول) بينما اللهجة النوبية.. وهي لغة شفاهية.. نقول عبارة مثل (اساج جلي نا نورا) أي (فاكره زمان يانوارا) فالحران النون ثم الألف (نا) تعني حرف النداء (يا) في العربية الفصحى والعامية المصرية أيضاً.

٢- العامية العربية ليست واحدة وإنما تنقسم إلى لهجات إقليمية، وإن كانت هذه اللهجات متقاربة ومختلفة، إلا أن العامية المصرية فرضت نفسها بسبب دور أم كلثوم الكبير وكذلك عبد الوهاب وغيرهما - أيضاً بفضل انتشار الأفلام المصرية في البلدان العربية وقد جعلت

العامية المصرية من مطرب فنان وصاحب مدرسة في الأداء العربي والموسيقى العربية ، يأتي من لبنان ليغني العامية المصرية ، فتحتفظ أغانيه بأقمار الاقطار هو الفنان فريد الأطرش.. ولم يكن فريد الاطرش المطرب العربي الوحيد، هناك الكثيرون منهم فائزة أحمد وغيرها كما كان - أيضا - لمطربين مصريين الفضل في انتشار العامية المصرية، عبد الوهاب وعبد الحليم وغيرهما. بل إن مطربة عربية في حجم صاحب الصوت الرائع فيروز.. نجحت في تحقيق انتشارها هي، ولم تنجح في انتشار العامية اللبنانية بمستوى انتشار العامية المصرية. وقد نجحت في الإرتقاء بمستوى الأداء بسبب حجم موهبتها الفريدة ومستوى رقي الألحان الرحبانية، ولكنها لم تنجح في انتشار العامية اللبنانية خارج لبنان أو في الاقطار العربية.

### ٣- أرض الصحارى وأرض الزراعة:

إن كانت السير والملاحم العربية، لها خصوصيتها الخاصة من إباء وكرم وشهامة وشجاعة، إلا أن مثل هذه الصفات وجدت من خلال نظام القبيلة أو العشيرة. لكن العامية المصرية لها - أيضا - خصوصيتها الخاصة، تتحدد في أنها تولدت، لا من نظام القبيلة وأخلاقياتها، وإنما من نظام (الحارة) و(الزقاق) و(العطفة) التي هي الحارة الصغيرة المتفرعة من حارة، والعطفة المسدودة تسمى (خوخة)، مثل خوخة سعدان المتفرعة من حارة (أبو الليف) بحي الحنفي أو منطقة السنية، هذه الحارة - بالمناسبة - منبت موسيقار الشعب سيد مكاي، النظام البيئي والمعماري إذن لهما دخل في تكوين ملامح الأدب الشعبي المصري والعامية المصرية تختلف عن الخصوصية العربية في أدبها الشعبي العربي القائم على نظام القبيلة والخيام.. والنخيل.. والصحراء، أرض النيل الزراعية تختلف بطبيعة الحال عن الأرض الصحراوية، الأرض الصحراوية تجعل الطباع خشنة (مقدمة ابن خلدون) أما الزراعية فتجعل الطباع تقوم على الصبر والتأمل والتألي الحكمة، بالإضافة إلى اللين والهدوء ومناداة الوجود بـ (يا ليل .. يا عين) وملحمة مثل ناعسة وأيوب.. التي هي ايزيس وأوزوريس، وذلك من خلال الأرغول والربابة والسسمية تلك الآلة الفرعونية القديمة وشعر الوجود، وبالتالي حكمة حمورابي، لكن هذا الطبع اللين الجميل ينقلب إلى نقيضه، أمام المستعمر الغاصب منذ حرب المصريين القدماء ضد الهكسوس وطردهم، مروراً بالحروب الصليبية وأسر لويس التاسع ملك فرنسا في دار ابن لقمان بمدينة المنصورة .. ووقفه عرابي أمام الخديوي، وزعامة عبد الناصر. كل هؤلاء يكونون

الوجه الآخر للإنسان المصري الذي هو مرآة للنيل في هدوئه وفيضانه - فالإنسان المصري فنان.. فنان في عمله.. فنان في حبه.. فنان في صبره.. وهو في النهاية فنان في ثورته ضد الظلم والديكتاتورية، ولكن سلاحه في كل هذه الحالات: الحكمة وليس التهور، الأخذ (اللذان اخذهما من النيل في مده وجزره) وليس التهور أو خشونة الطباع.

## الخصوصية المصرية

١- هذه هي الخصوصية المصرية، التي هي مكونات شخصية الإنسان المصري "أن عبقرية المكان هي التي اسهمت في هذا التكوين" .. والتي لم تقف موقفا عدائيا من سيرة البطولة العربية كسيرة أبي زيد الهلالي القبائلي، بل أحببها لأنها تتفق مع البطولة المصرية، التي عشقت واحتضنت بطولة الظاهر بيبرس (فالبطولة المصرية سبب ومسبب لشخصية بيبرس) هذا يفسر سر وجود المواويل والحكم والأمثال، والسخرية والنكتة، والتريفة أو التأويل وقافية اشعنى ونصب الجرس (بضم الجيم وفتح الراء) والجرس جمع جرسه أي الفضح والردح والتشليق ولذلك فإن فنون الردح من المأثورات وهي موقف إيجابي ضد الخصوم، على عكس الدعاي على الخصوم . كذلك فنون العديد و(الحاوى) .. و(بالع النار). إن التراث الشعبي المصري ملئ بكل الفنون منذ حكاية الفلاح المصري الفصيح إلى أدهم الشرقاوى، مما يجعل للعامة المصرية مميزات تختلف عن الأدب الصحراوي. إلى جانب التأكيد على العنصر الذي سبق ذكره، وهو انتشار الفنون والآداب المصرية من فولكلور وغيره .. في كل الأوطان العربية على يد أم كلثوم والأفلام .. إلى آخره - هذا غير تابلوهات الرقص في الدلتا والصعيد التي استلهمت التراث الشعبي كرقصة التحطيب مثلا، أو أوبريت مثل (يا ليل يا عين) أو ملحمة ناعسة وأيوب.. وكلها كانت في عصر ازدهار الفنون والآداب والثقافة عامة في الستينيات. بل إن المسرح نفسه ازدهر على يد التراث .. على جناح التبريزي وتابعة قفه" أو "الإسكافي" على سبيل المثال لا الحصر، بل إن العامة نافست الفصحى في المسرح، رغم قامة الرائد الأول للمسرح العربي "توفيق الحكيم" الذي استلهم أيضا التراث في مسرحية (السلطان الحائر) .. و.. (شهر زاد) إلا أن العامة المصرية نجت في مناقشة القضايا الفكرية ونالت جمهورا عظيما مثلما حدث في مسرحيات كالغرافير والناس اللي تحت وسكة السلامة وغيرها.

## ٢- الغربال والسفينة



المجتمع المصري في تدأولة لغة الواقع في الحياة اليومية ، يغربل المفردات التي تستجد، فتعيش المفردة التي تكون قادرة على التداول ، وتسقط من تكون عاجزة عن هذا التداول - وإن كان لكل مرحلة أدبها الشعبي ومفرداتها ورؤاها، فإن الغربال يبقى كلمات وعبارات عبر العصور، فتبقى عبارة مثل (غرق في حيص بيص)، وحيص بيص هذه في الأصل فرعونية تعني (شبر ميه) في مرحلة قد تكون تجارية أي تسود فيها قيم السوق ، فتبرز فيها عبارة مثل (سبوبة)، وتختفي داخل المرحلة عبارة (يغرق في شبر ميه) لأن الشطارة عدم الفرق.. فتظهر نماذج الشطار والعيارين والزعر أو البلطجة، فتبرز تبعاً لذلك عبارة مثل.. يلعب بالبيضة والحجر.. أو.. اللي تغلب به لعب به.. وهي عبارات وجدت قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، ثم عادت للظهور في مرحلة الانفتاح الاستهلاكي، التي ظهرت فيها عبارات ومصطلحات سوقية يستخدمها المهمشون، وكأنهم يخلقون لغة خاصة بهم يبنون بها عالمهم الخاص وهذه المصطلحات السرية، يمكن لها أن تختفي عندما يخرجون من عالم المهمشين، ليعيشوا في عالم جديد لا يحبسهم داخل خندق مغلق لكنهم عندما ينجح بعضهم في الانتقال إلى طبقة أعلى، بطريقة أو بأخرى ولسبب مفهوم أو غير مفهوم، فإنه ينتقل بهذه المصطلحات السرية وبنفس الرقعة. لذلك نرى طبقة الإثرياء حالياً، تتميز بالسطحية التامة والفهلوة وأصبحت جدلية المجتمع لا تقوم على أسس علمية، وإنما على قيم السوق وبالتالي السمسرة والعمولات.. وعبرة (من تحت التراييزة). إن مثل هذه الشريحة هي التي تخاطبها أجهزة الإعلام .. سواء في إعلاناتها أو في برامجها الدرامية ومسلسلاتها، وتحدد الجهات الرقابية داخل هذه البرامج والأعمال الدرامية توجهاتها بالقيم الخلقية.. فالنصابون والنهابون والسراق حتماً تنتهي مصيرهم في السجن.. هكذا تقول الجهات الرقابية، فتضحك هذه الشريحة من هذه السذاجة، ويضحك الكادحون الحقيقيون -أيضاً- من هذه السذاجة لأن هناك شئ اسمه العلم.. وهناك كذلك الفلسفة التي طبيعتها البحث في أصل الأشياء. وأما المثقفون فحدث ولا حرج لأنهم مثل تنابلة السلطان على اعتبار أن ليس في الامكان ابداع مما كان لكن عندما تختفي هذه الشريحة نهائياً من المجتمع، سوف يعود الغربال إلى عمله، وسوف تمتص السفنجة ما يجب امتصاصه مثلما امتصت كلمة (تليفون) وادخلتها فيها وابتقت كلمة *Television* الفرنسية وصارت في العامية (تلفزيون) وطردت تليفجين الانجليزية.. لأن الذاكرة الوطنية لا يمكن أن تنسى سبعين عاماً من الاحتلال الإنجليزي، مثلما تتذكر ما فعلته مع الفرنسيين بزعامة عمر مكرم وغيره حتي أجبرت الفرنسيين على الرحيل. والعامية امتصت وقبلت كلمة مثل (فيديو) و(انترنت) ولم

تسقطها من الغربال مثلما فعلت مع (تليفجن) الانجليزية. للعامة حركة جدلية مع المفردات، ولها قانونها الخاص الذي يتعامل مع الذاكرة الوطنية بحدس لا يدركه الفرد منا لأنه (حدس جمعي) يستلهم الواقع والممارسة الحياتية والوعي التاريخي، إنها الفلسفة الشعبية التي لم يبدعها فيلسوف واحد، فلسفة مجهولة المؤلف.. لأنها روح تسري وتستلهم وتلهم.

### موقع العامة والفصحى من السلطة:

١- تخضع سلطة الفنون والآداب العامة للشعب، بينما الفنون والآداب الرسمية تخضع سلطتها لأصحاب المناصب القيادية (وهذا ليس حكماً عاماً وإنما في الأغلب الأعم) ففي مرحلة المدّ الثوري، حدثت القصة المعروفة في المجلس الأعلى.. لجنة الشعر وقد كانت رئاسة عباس العقاد مع قصيدة للشاعر الشاب أحمد عبد المعطي حجازي ولما نجح الشعر الحديث (وهو المصطلح الذي كان يطلق وقتها على شعر التفعيلة) لما نجح في أن يحقق له السيادة والتحقيق والريادة في التجديد.. تراجع إلى الوراء كثيراً الشعر الكلاسيكي (العمودي) لكن بعد هذه المرحلة، ظهرت مرحلة أخرى وشعراء آخرون فيهم البعض يميل إلى الإبهام لا الغموض الفني، ويميل إلى التوقع داخل الذات - رغم أن ثقافتنا تهتم بالمجموع - وكلنت النتيجة أن الشعر الكلاسيكي وجدها فرصة لكي يعاود الظهور ولأن السلطة ترفع شعار الديمقراطية، فإن أصحاب المناصب تبعاً لهذا الشعار... شجعوا (الكلاسيكي) و (الشعر الحديث.. "التفعيلة") و (قصيدة النثر) جنباً إلى جنب مع قصائد الإبهام، فوقع الشعر العربي في مأزق، لأن المسألة أصبحت: سمك لبن.. تمر هندي - وانصرف المتذوقون عن (الإبهام) ووجدوا بغيتهم في التلفزيون الذي - للأسف - لم يدرك حجم خطورته، ومدى أهميته وضرورته.

٢- هنا رأى التلفزيون فرصته في أن يدغدغ مشاعر الطبقة الطفيلية من ناحية، ومشاعر الأميين من ناحية أخرى تحقيقاً للجماهيرية في ظنه الواهم "وتقليداً لما اطلق عليه أفلام المقاولات، ولعروض التهريج التي سميت ظلماً بعروض مسرحية" من هنا وبسبب الرقابة وخوفها من الوقوع في المحذور، تحول التلفزيون إلى التسطيح والبلاهة والثرثرة في البرامج والمسلسلات - على عكس ما لمسناه كمجتمع، بالنسبة للرقابة على المصنفات الفنية في عهد الناقد.. الفنان المتقف (علي أبو شادي) الذي لم يمنع عملاً فنياً غير عمل

واحد هو (الجنة والنار) للكاتب مصطفى محمود.. وقد حولته الرقابة إلى إلازهر ليقول رأيه.

٣- إذن الفصحى في مازق ، تماماً مثل العامية الفصحى سلّمت قيادها للآخر ولم تخضع للحدس الجمعي. كذلك العامية وخاصة في هذا الجهاز الخطير والهام: التلفزيون الذي لم يخضع هو الآخر للحدس الجمعي ( الشعبي ) وإنما للطفيليين مخاطبا الأميين. لم يكتف الطفيليون بالعمل في ساحاتهم .. في القروض البنكية.. وما نقرأه في صفحات الحوادث عن نواب القروض، ولم يكتف الطفيليون أن يكونوا مشاهدين للتلفزيون فقط، وإنما دخلوا إليه كمنتجين منفذين، واشتركوا مع أصحاب مناصب "لا يراهم أحد ولا يستطيع أحد إبلاغ الجهات الرسمية.. لأنهم يرتدون طاقة الإخفاء يأخذون ما يريدون من تحت الترابيزة نظير تسهيل العمل مع المنتجين المنفذين.. وأصبحت المسألة "شيلني واشيلك" وتضيع ملايين وملايين من المال العام، إلى حدّ أن كل من يعمل التلفزيون مدرك تماماً لما يقوم به هؤلاء الأشباح.. إلى حدّ بلغت فيه صعوبة صرف مرتبات العاملين إلّا بالكاد، بل إن واحداً من القيادات الكبيرة في إحدى الشركات التابعة لإتحاد الإذاعة والتلفزيون مات قبل رمضان الماضي بأسبوعين، نتيجة مكالمة مسجلة سجلتها عليه فنانة كبيرة محترمة صاحبة شركة إنتاج / قطاع خاص وسلّمت التسجيل لقيادة أعلى بارزة وقد أمرت هذه القيادة بتحويله إلى التحقيق إلّا أنّه مات متأثراً بالصدمة. بعد ذلك (كفوا ع الخبر ما جور) لأنه لا يجوز علي الميت إلّا الرحمة. ويبقى السؤال لمصلحة من لا يجوز علي الميت إلّا الرحمة؟ وتتبقى القضية كبيرة وهامة بقدر حجم أهمية التلفزيون، لأنّ انتصاره علي المعوقين واستمراره بدون الدخول في (الخصخصة) إنما انتصار للفصحى والعامية معا.

٤- إن الإنسان البسيط ( العادي ) يعيش الحياة، وهو يتعامل مع الواقع ثم يتخلّص من تجاربه لهذه المعاشة: القوانين الخاصة به، قوانين تصلح أن تكون عامة، دون تدخل منه، وإنما بوعي بتجارب سابقه من خلال تراثه الشفاهي في السير والملاحم والأمثال.. الخ. لذلك يحق القول أن المعرفة الشفاهية تتكوّن في الذاكرة الشعبية، لتكون فلسفة خاصة عن العلاقة بين المواطن والسلطة أيا كان توجهها، ولأن المواطن فرد شعبي فمجموع هذا الأدب الشفاهي يكون الأدب الشعبي أي غير الرسمي . من هنا يمكن القول إن الأدب الشعبي يقوم علي مبدأ الحرية .. حرية الإنسان في صراعه مع الواقع علي عكس (الأدب الرسمي)،



الذي يتقيد مبدأ الحرية عنده بقيود مفاهيم السلطة. لذلك تكون الحرية هي حرية خاضعة لإطار حكم الخليفة أو السلطان ومعاونيه.

٥- وليست الحرية في الأدب العامي.. حرية الفوضى، وإنما هي حرية جدلية لفهم الواقع وحل شفراته.. لذلك تصبغ الحكمة هذه الحرية لفهم الواقع، ولذلك أيضا تفارق الحكمة أدب الفصحى، باستثناء قلة علي رأسها المعري والمتنبي لأن كلا منهما صاحب موهبة كبيرة.. تقف متمردة ثائرة ضد المألوف والمتعارف عليه.. ضد أية سلطة أياً كانت علي نحو ما نرى عند أبي العلاء.

### المعتقدات الشعبية

المعتقدات الشعبية ملاذ وهروب من نفوذ السلطة وسطوتها، فيكون فيها التنفيس والإعتقاد في الأمل الغائب.. هذا لا نجده في الأدب الرسمي الذي قد يهادن أحياناً، وقد يجمل وجه السلطة أحياناً أخرى. لذلك نجد في ديوان حافظ وفي الشوقيات.. قصيدة واحدة عند كل منهما في مهادنة الاحتلال الإنجليزي لكن لا نجد مثل هذا أو ذاك في الأدب الشعبي الذي يمكنه استخدام سلاح النكتة والقفية والتورية وما يسمى بالشعر الطمئيتي وهو شعر ساخر أو تهكمي علي الواقع وأحواله.

ومما لا شك فيه أننا نستطيع ملاحظة أن بعض المعتقدات الثانوية التي توجد في ثقافة المجتمع الشعبي لا تتبع أصلاً من الأديان السماوية التي يؤمن بها الناس كما لا تتبع أيضاً من الإطار الحضاري، الذي يشجب كل نظرة غيبية، والذي يجعل الحقيقة من شأن الحواس فقط. إذ أنها هي القدرة علي ادراكها فحسب، هذه المعتقدات كالعرافة والتنبؤ بالغيب.. تلقي استجابة عند الناس الذين يولونها اهتماماً كبيراً (كملاذ وهروب من الواقع كما سبق) لذلك فإن مآثراتهم الشعبية حافلة بالكثير منها. فالتنبؤ بالغيب معتقد يجد قبولا لدى المجتمعات الشعبية ولعل ما يشيع من قراءة الكف أو الفنجان.. القدرة علي معرفة المستقبل من دلالات خطوط الكف أو الشحنات الكهربائية، التي يحملها والتي لا يستطيع أن يحسها أو يترجمها إلا إنسان (يستطيع أن يحتل مكان الطبيب النفسي في عصرنا) يمكنه السيطرة علي الآخر، ويمكنه أن يستشف ما بداخله من خلال عباراته وملامح وجهه فيقع الآخر هذا تحت سيطرة هذا الإنسان الذي يزعم معرفة الغيب. لأن هذا الآخر ضعيف بسبب ظروف حياتية تجعله مهمشاً أو مقهوراً أو مضغوطاً.. بالإضافة إلي نقصان (الوعي المعرفي) لذلك نجد هؤلاء الذين ينقصهم الوعي

المعرفي في أكبر المجتمعات المؤمنة بالعلم والتقدم.. نجدهم يستسلمون للذين يزعمون معرفة الغيب بل ويشيعون الشائعات عن هؤلاء الزاعمين مما يجعل الزاعمين في مرتبة العارفين ، وبالطبع لا يعلم بالغيب إلا الله وحده.

هذه القدره التقديسية للزاعمين بأنهم عارفون ، نجدها منسوبة في حكاياتنا الشعبية إلى أنلس علي حافة الموت مثلا.. ففي سيرة (الزير سالم) يقول حسان إيماني لكليب سيد ربيعة وهو يستعد

سنة ١١٠٠ تدوب الرعية

ما تلقى جبل تداري حداه

ويصبح الخلس وابن الهلف

وتعمر الاسواق علي روس النساء

ويبقى الجار يرحل من جار جاره

ولما يبقى إلاخ يشكي من اخاه

وتظهر ناس كبار العصب

يا ما نقاسي منهم تعب

ويا ويل مصر

من صفر اللحاه

ويقتل كليب في وسط الجنائين

علشان عجوز تأتي في الحماء

ويقتله جساس بن مره

بحربه سنها يشلع ضياه

تداري حداه يعني تختفي عنده، والخلس يعني الإنسان الذي لا أصل له والهلف يعني الحيوان الذي لا يرجى منه أي عطاء، والنساء = النساء، وصفر اللحاه = إلاجانب من غير العرب/ الجنائين = الحداثق/ الحماء = الحمي (أي حمي جساس) يشلع = يبدو شديدا باهرا.

## تفسير الخلفية الخاصة للمعتقدات الشعبية

١- إن جدلية المجتمع هي التي جعلت الأدب الشعبي يتوصل إلي ما سوف يؤول إليه حال المجتمع سواء اقتصاديا أو سياسيا بالتالي. هذا الحدس ليس تنبؤ بالغيب، وإنما لأن هذا الأدب معجون بالواقع وبالناس وبحركة الحياة وبالعلاقات السلطة والمناصب، بالتجار والحاشية الحكام بالناس خاصة الذين في القاع، وهذه المعتقدات الشعبية في ان يمكن للبعض معرفة الغيب هروب من الواقع من ناحية أو من الناحية الأخرى لغياب الوعي المعرفي كما سبق هذه المعتقدات لم تكن قاصرة علي القريبين من الموت وإنما تنسب أيضا إلى ضاربي الرمل أو الضمارين وفي السيرة نفسها " الزير سالم " يفسر الرمال لحسان اليماني حلمه الذي يلخص الأحداث التي تتوالى بعد ذلك كنتيجة لاستقراء الواقع.

٢- عندما فقدت الأسطورة وظيفتها الدينية والعلمية باعتبارها مجرد ديناً وعلماً للمجتمع الذي كان يعتنقها، ويفسر ظواهر الحياة والكون من حوله، قد انفكت لتصبح مجموعة من المعتقدات الثانوية، التي هبطت إلي سفح الكيان الاجتماعي - كما يذهب إلي ذلك الدكتور عبد الحميد التونسي - وأصبحت جزءا من سلوك الأفراد، مما نجده منعكسا علي أساليب التعبير الشعبية في الأغاني والأغاز والحكايات والأفعال والموسيقى والرقص الشعبي إلي آخره. بل إنها تصبح أجزاء من عادات المجتمع وتقاليد، فالطقوس التي تقوم بها الأم عندما تتصور أن هناك من تعرض لأحد أبنائها بالحسد، فتقوم بصنع "عروس" من الورق ترقوا بها ابنها بعد أن تخرق عين كل من تتصور أنه قد حسد الإبن ثم تحرقها، وتتصور أنها بذلك منعت الحسد عن ابنها أو قضت علي العين الحاسدة، إلا أنها تضيف قائلة " كل شيء بإذن ربنا " فأنها تخشى التحريف في الدين، لأننا - في الحقيقة - شعب متدين بالفطرة أساساً، وفي الوقت نفسه أنها تبحث عن الاطمئنان فالوعي المعرفي ان كان غائباً لتفشي الأمية، إلا أن التسليم لله موجود بدليل عبارة (كل شيء بأمر الله) كذلك يدخل ضمن هذه المعتقدات "العمل" أو إلحاق الضرر بالأعداء باستمطار اللعنات أو السحر وغيره.. فإن كان الإنسان البدائي معذور، فالإنسان المعاصر محاصر بكل ما يلغى شخصيته ويهمله ويعتبره كأنه ترس في آله المجتمع أيًا كان نوع النظام السياسي، وأيا كانت النظريات الحديثة، مما دفع المواطن إلي شعوره بالتشيؤ.. فهو شيء لشهادة ميلاده رقم وكذلك شهاداته التطعيم والتجنيد والتعليم والعمل حتي شهادة الوفاة - لذلك تراه يريد تحقيق ذاته، والبحث عن



الأمان والأطمئنان لتحقيق إنسانيته فهو في غياب الوعي المعرفي يقاوم صانعي هزائمه بالسحر والأدعية وغيرها، وفي وجود الوعي المعرفي ينشد الحلم الذي يحقق له ما قد فقده ومن هنا يكون دور كافة الفنون القيام بدور (القائد الثقافي) وخاصة أن الأدب الشعبي يعرف دوره جيداً في مختلف العصور وليس ذلك فقط بالنسبة للمعتقدات الشعبية التي صارت ثانوية، وإنما أيضاً للعادات مثل رش الملح... والسبوع.. وهز الغريبال.. ودق الهون.. إلى آخره مرتبط بالبناء الإقتصادي والفكري للمجتمع، والحكايات في الأدب الشعبي، زاخرة بالحكمة وقد سميت بالحكمة لأنها لا تتغير بتغير العصور والتطور، وحكمتها ليست فلسفة عالية عن الإنسان البسيط، وإنما عميقة غائرة في العمق. وكما أن الأدب الشعبي هو أدب الحكمة الشعبية فإنه يحدد مسئولية العاجز خاصة الذي يتحجج بالأقدار، وفي هذا الموالم ينسب الشر إلى إهمال الإنسان:

عتبت علي الوجت، جال لي إيه .. مالك  
عمال بتبكي من الأيام .. إيه مالك  
دا اللي جرى لك، في أصله إيه مالك

### التأثير والتأثر:

تتكرر في قصص الخوارق في إلسطورة العربية .. حكايات الحب بين الإنسان والجنّ ونجده في أكثر من موضع في ألف ليلة وليلة وفي سيرة سيف بن ذي يزن، فالإنسان في عصور الطوطم وصراعه مع قوى الطبيعة، يحلم بانتصاره علي مظاهر الطبيعة بعالم يوتوبي، بعد ذلك في عصور نشأة المجتمعات وأنظمة الحكم، يحلم كذلك بعالم يوتوبي، ففي ألف ليلة تقابلنا صورة من صوره في حكاية التاجر والعفريت في قصة التاجر والكليين - إذ تعشقه جنّيه تظهر له علي صورة إنسية فقيرة ويتزوجها ثم تنقذه من الموت وفي أخويه.

إن المستحيل الممكن أو العبور إلى المستحيل / الأمل، يتضح في حكايات الخوارق في الاساطير الشعبية في زيارة عالم الجان، وهو غالباً يكون في أعماق البحر حيث توجد مدن كاملة وحياة شبيهة بحياة البشر ولما يعود من رحلته في عالم الجن، يتصور كما لو أنه لم يقض إلا بضعة دقائق، فالسعادة التي يتلّهب إليها الإنسان خلال تجربته الإنسانية في عالم الواقع، تدفعه إلى الحلم بمستقبل سعيد في عالم آخر غير هذا العالم فالمنهج الأسطوري - إذن - ليس منهجاً أبلهياً، وإنما هو نسيج حياة الإنسان وتجاربه واستنتاجاته لنتائج من هذه التجارب ورغبته في ألا يقع

سجيناً في دائرة الإحباط، وبالطبع يكون عالم الأسطورة في الأدب الشعبي أسبق من السير والملاحم.

في الأدب الشعبي حكايات تعكس أحلاماً قديمة لتطلعات الفرد العربي في تخلصه من بعض العوامل التي تعوق حصوله على ما يريد من مجد فاستطاعة الإنسي الحصول على ابنة العالم المجهول ذات القدرات الخارقة، تطابق ما نجده في سيره عنتر بن شداد من مغامرات عنتر المشهورة للحصول على النوق العصافير والتغلب على أشهر فرسان الجزيرة العربية، حتى تكون جائزته آخر الأمر ابنة عمه عبلة التي تمثل ليس الحب فقط، وإنما تمثل أيضاً تحقيق معنى الخلاص من الرق، ومعنى التغلب على عقدة اللون، ومعنى فك أسار الفارس العربي من قيود الطبقة أو القبائلية التي تحكم في مصائر الفرد العربي طوال العصر الجاهلي وإن كانت أخلاق القبيلة لم تزل.

إن الخيال الشعبي قد استطاع خلق عالم للأدب الشعبي يقدم فيه فلسفة خاصة وصنع أسطوره في هذا العالم الفوقاني المغاير "وهذا لم يصنعه أدب الفصحى.. داخل قالب القصيدة العربية" في ألف ليلة وليلة وفي السير الشعبية، خاصة في سيرة سيف بن ذي يزن، اعتمدت على السحر والسحرة والجن والكهان، في السيرة والآداب العالمية، استخدمت عنصر الجن داخل هذه الآداب وكذلك حكايات عن الملائكة وطبيعي أن يختلف عنصر الأسطورة بحسب اختلاف الثقافات.

لكن في الأسطورة العربية لا نجد الآلهة تحارب أو تتزاوج مع البشر أو أن البشر يحاربون الآلهة ويعودون منتصرين، فالأسطورة العربية لها شخصيتها واستقلالها قبل واللات والعزى آلهة منذ زمن قديم، وقد لعبت الميثولوجيا دورها في الأدب الشعبي القديم، وارتبط السحر بوجود مخلوقات أخرى تحيا فوق الأرض غير البشر وتحمل قوى خارقة وتؤثر في البشر بحكم الإرادة المطلقة عليها من الكهنة أو السحرة واختلطت صورة الكاهن بصورة الساحر لم يعد الساحر مجرد إنسان يسخر قوى الطبيعة، وإنما أصبح قادراً بحكم ما يعرفه من أسماء على تسخير الجن لتحصل له على ما ينقصه من علم وحكمة، في قصة سليمان الحكيم، يسيطر على الجن بخاتمه السحري، وقد لعب هذا الخاتم دوراً كبيراً في الأدب الشعبي العربي الذي عكس إمكانية تحكم البشر في عالم الجن.. خاصة في ألف ليلة وفي سيرة سيف بن ذي يزن، وحل اللوح المرصود محل خاتم سليمان.. وتكرر الجنّي الذي يعمل في خدمة الإنسان وقد يتشكّل على هيئة حيوان أو حية.. ويكون الجنّي الخير في صورة حية بيضاء، والجنّي الشرير في هيئة حية سوداء، إن هذا

العالم الفوقاني هو تسامي وتنفيس عما يكابده الإنسان في واقع غير عادل يسوده منطق السادة تجار الرقيق وأخلاق العشائر.. وكبير العشيرة الذي يتحكم في الأفراد وفي الأشياء وفي المفاهيم أيضا.

ان عالم الفولكلور ملئ بغرائب لا حصر لها، يضيق بها المقام هنا ففيه التتين والغول، وفيه أغاني الشكوى والعمل والإهتمام بالموت وعبقرية الإلم، والأمثال التي تحض علي الصبر.. والحب بين الأنس والجان.. وفروق بين الموال في الدلتا والموال الصعيدى.. وعوالم الإنتقال الشفاهي والأغنية القصصية.. والموسيقى الشعبية.. والعلاقة بين الكلمات والحن.. والأغنية الشعبية عن الحب والزواج والموت.

وكما نجد البلاغة في الفصحى في مثل ما قاله المتنبي:

من يهن يسهل الهوان عليه      ما لجرح يميت إيلام  
أو في مثل قول أبي العلاء عندما قال:

خفف الوطء ما أظن أديم الـ      أرض إلامن هذى الأجساد

في عصر لم يكون الإنسان قد عرف علوم الطبيعة.. خاصة الجيولوجيا !!!  
نجد أيضا في الفولكلور:

يا ما بكيت عليك يا رفيجي  
كيف ما بكى إلامى علي الطريجي

وفي الموروث أيضا يقول المغني:

ياسين غرجان في دمه

خايف منه الحكيم

هذه الأغنية التي تحكي حكاية ياسين وبهية جمعت من مناطق مختلفة في مصر، ولكنها تغنى بنفس النغمة في كل المناطق تقريبا.

وكما ظهرت الأوبريتات عند بديع خيرى ومسيد درويش وغيرهما، فقد ظهرت مسرحيات في الفصحى عند باكتير وعبد الرحمن الشرقاوى في مرحلة التطور لشعر الفصحى المسرحي أما في مرحلة النضج، فكان مسرح صلاح عبد الصبور.. من نص (إيلي والمجنون) هذه الفقرة التي جاءت علي لسان سعيد:



في بلد لا يحكم فيه القانون  
يمضي فيه الإنسان إلى السجن بمحض الصدفة  
لا يوجد مستقبل  
في بلد يتمدّد في جثته الفقر ، كما يتمدّد ثعبان  
في الرمل  
لا يوجد مستقبل  
في بلد تتعرى فيه المرأة كي تأكل  
لا يوجد مستقبل

حتى كتابة صلاح عبد الصبور مسرحه ، لم يدخل المسرح العربي مرحلة النضج قبل ذلك ، بل كان في مرحلة التأسيس والتجريب ، كل حلقة من هذه الحلقات أدت دورها.. حتى كتب عبد الصبور مسرحياته الخمس: مأساة الحلاج ١٩٦٤، مسافر ليل ١٩٦٩، الأميرة تنتظر ١٩٦٩، وليلي والمجنون ١٩٧٠ وبعد أن يموت الملك ١٩٧٣، بل إن هذا النضج في المسرح سبقه نضج في التركيب الشعري عند عبد الصبور منذ ديوان (أقول لكم) الذي حقق طفرة في الجملة الشعرية ، خرجت بها عن الاستدعاء ، وبعدت عن تركيب البيت بعداً تاماً وأصبحت تمثل أداة الشاعر في بناء القصيدة الحديثة. هذه الجملة أصبحت أداة الشاعر في بناء مسرحه.

#### الختام:

حين نفرق بين العامية والفصحى، ليس القصد تفضيل واحدة منها على الأخرى لأنّ ما زال التأكيد وتكرار التأكيد على أن كليهما صاحبة كيان مستقل قائم بذاته وإن هذا الكيان له تاريخه وقاموسه ومراحل تطوّره عبر العصور.

ومن الضروري الاعتراف بأن الأدب العامي غير الأدب الشعبي وأن الزجل غير الشعر. فالزجل يقابل القصيدة العمودية في الشعر العربي . وشعر العامية يعادل الشعري الحديث (التفعيلة) في الشعر العربي منذ نازك الملائكة وصلاح عبد الصبور والبياتي وغيرهم، بل إن الشعر الحديث داخل العامية، قد نجده في مسرحية (ياسين وبهية) لنجيب سرور الذي حاول المزج بين العامية والفصحى، وجعل الفصحى تتطّق مع التسكين بما يشبه العامية كنوع من التجديد، وهذه المسرحية يجب أن تدرس جيّداً عند الباحثين والدارسين.

نعود للقول بأن العامية تطوّرت علي ما كانت عليه أيام العصر المملوكي وصارت علي نحو آخر من الجديد في الموضوعات عند أصحاب ما سمي بالشعر (الحلمنتيشي) وهو شعر فكاهي ساخر، ينقد أوضاع المجتمع بمبضع جراح، ويقف إلي جانب شعر الشارع عند ما اصطلاح علي تسميته بالأديب الأدبائي ورأينا هذا التطور يأخذ سككاً مختلفة عند ابن عروس أو حسين شفيق المصري .. أو عند زجل الشعب بيرم التونسي الذي أبدع في تصوير الحارة المصرية والملاءة اللفّ والبرقع، وأوضاع المجتمع كفتان مناضل، بل لا ننسي قبل بيرم ما أبدعه بديع خيرى خاصة في الأوبريتات، والزجل عند فؤاد حداد له تكوين خاص أبدعه حداد بإخراج الزجل إلي أن يناطح الفصحى بالجزالة والبلاغة والمعنى العميق، بل إن ثراء الصور المتتالية في قصيدة حداد منقطع النظير، حيث أن هذا الثراء لا يكرّر صوره من قصيدة لأخرى في قصائد حداد وذلك لانه صاحب موهبة كبيرة قل أن يجودها الزمان، بل إنها افرخت موهبة كبيرة أخرى هي موهبة صلاح جاهين . لكن الزجل قد يوقع صاحبه في المباشرة علي نحو تراه عند بيرم وعند حداد في اشعاره عن الزعماء والأقطاب من أمثال مصطفى كامل ومحمد فريد وسيد درويش ... الخ، وعند صلاح جاهين في مثل (ونزمر لك كداهه ونغنيلك كداهه ونقولك: يا عديم الاشتراكية.. يا عديم المفهومية).. وعن عبد الرحمن الأبنودي في مثل ( يا بلدنا لا تنامي، دوري وسط الأسامي) التي قيلت واذيعت كأغنية في الراديو بمناسبة انتخابات إتحاد الاشتراكي وقتها، وإن كان هذا لا ينفي العالم الشعري عند الأبنودي، مثلاً لا ينفي عالمي فؤاد حداد وجاهين، فقد تطوّر الزجل وأصبح شعراً علي أيدي مراحل أسماء مثل بيرم وحداد وجاهين والأبنودي وسيد حجاب وغيرهما رغم تأكيدنا أن الشعر يجب أن يظل بعيداً عن المناسبات والتقريرية والكلام المباشر والمعاني المباشرة وإلا أصبح يدخل في دائرة الزجل. لكن لا يمكن انكار مواهب هذه الأسماء خلال المراحل السياسية المختلفة من النصف الأول من هذا القرن، ثم المدّ الثوري في مرحلة الستينات.. ولا يمكن أيضاً إنكار القيمة الفنية للمسحراتي/ حداد في كل دواوينه وفي قصائد المسحراتي أيضاً. لكن يبقى أن جيلاً جديداً من الشباب حمل علي عاتقه التجديد في قصيدة العامية متأثراً بالتيارات والنظريات المختلفة، وكذلك بالمتغيرات العالمية داخل عالم الشعر العالمي.

وسواء أكتب في العامية: الزجل أو الشعر أو قصيدة النثر، فما أحوجنا نحن سكان الجنوب من هذا العالم.. أن نكتب ونكتب، لأنّ الواقع الاجتماعي يذكرنا بعصر كان طليعاً بالسفسطة والتعمية والتضليل والإحكام القطعية، وكل أنواع الدجل الكلامي.. هذا العصر تحديده هو الذي

أظهر سقراط ثم أفلاطون وأرسطو.. سقراط الذي لم يترك كتاباً أو كلمة مكتوبة وإنما محاوراته في السوق مع الناس.. وقد سجلها أفلاطون خوفاً من الضياع وكان هذا التسجيل بوجهة نظر أفلاطونية أي مثالية، ثم أعاد كتابتها أرسطو بوجهة نظر أرسطوية أي مادية.. وبذلك جمعت وجهتا النظر (رؤيا وأبعاد الشخصية اليونانية)، والفكر اليوناني.. حيث خرجت بعد ذلك العصور بالنور وولدت بعد ذلك علوم عصر النهضة التي ثارت على المنطق الأرسطي ووضعت بدلا منه المنطق الرياضي (أو الرمزي) الذي نقل العالم إلى التكنولوجيا وعلوم الفضاء كل ذلك من فرد واحد هو سقراط. والذي أريد أن أقوله هو إن الحياة مهما أظلمت، فالظلام يمكن أن يكون سبباً في بزوغ الضياء والإبداع والتقدم لأن قانون الطبيعة أن الحياة في تطور مستمر.

وعذراً إن كنت قد نسيت بعض أسماء الشعراء، فلست أمام إحصاء عددي، وإنما أمام بحث.. أرجو أن يكون الله قد وفقني، فيما قصدت إليه.

لمزيد من الاستزادة أنظر أهم المراجع التي جاءت بهذا البحث:

- ١- الأدب العامي في مصر في العصر المملوكي  
أحمد صادق الجمال / الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦
- ٢- الأدب الشعبي وثقافة المجتمع  
د / أحمد علي مرسى / نشر دار التحرير / ونشر هيئة الكتاب ١٩٩٧
- ٣- أزجال بيرم التونسي (دراسة فنية)  
د / يسري العزب / نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١
- ٤- عالم الأدب الشعبي العجيب / فاروق خورشيد / ١٩٩٧ / هيئة الكتاب
- ٥- فنون الأدب الشعبي / أحمد رشدي صالح / هيئة الكتاب / ١٩٩٧
- ٦- مقدمة في الأغنية الشعبية / د . أحمد علي مرسى / هيئة الكتاب / ١٩٩٧
- ٧- المسرح في الوطن العربي / د . علي الراعي
- ٨- المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث / د . أحمد شمس الدين الحجاجي / كتاب الهلال / أكتوبر ١٩٩٥
- ٩- فلسفة الجمال / د. محمد زكي العشماوى (بدون تاريخ)
- ١٠- الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور / هيئة الكتاب / ١٩٨٦



## نشأة الموشحات والأزجال بالإسكندرية

د. محمد زكريا عناني

لهذا الحديث غاية محددة تقتصر على الحديث عن نشأة الموشحات والأزجال بالإسكندرية، وهي مسألة تبدو للوهلة الأولى وكأنها يمكن أن تدرس بعيداً عن أي تعقيدات أو تشعيبات أخرى تعوق الوصول فيها إلى نتيجة محددة، ومع ذلك فإن هناك مسائل تفسيرية أساسية لابد وأن يتطرق إليها الحديث مهما أراد الإنسان ألا يقع في حبال الاستطراد الذي لا مسوغ له، وهكذا يمكن أن ننحى جانباً مسألة النشأة الأولى لكل من الموشحات والأزجال، على اعتبار أن الدارسين الآن لا يطيقون التلکؤ أمام أقاويل من يزعم أن هذا الفن أو ذاك نشأ بالمشرق وقد رأينا الكثيرين ظلوا يرددون لفترة طويلة أن الموشحات من اختراع ابن المعتز أو من صنع أهل اليمن أو غير ذلك من ضروب الجد والمزاح.

وإذن فإن القاعدة التي تتكئ عليها هذه الكلمة هي أن الموشحات والأزجال فنّان نشأ على أرض الأندلس، وانتقلا بعدها إلى المغرب، ثم انتشرا بعد ذلك في سائر أرجاء المشرق، وقد كان الارتكاز في درس المرحلة السكندرية على عدد من المصادر والمراجع الأساسية مثل "معجم السفر" للحافظ السلفي و "فريدة القصر" - القسم المصري - للعمار الأصفهاني و "قصص الفصول" لابن سناء الملك، و "المستطرف" للابشيهي و "سجع الورق" للسخاوي، فضلاً عن دراسات حديثة مثل كتاب د. عبد العزيز الأهواني عن "الزجل في الأندلس" ودراسة د. عباس الجداري عن "الزجل في المغرب" ورسالة د. رضا محسن القرشي عن الفنون الشعرية غير المعربة، وما ألف عن تاريخ الموشحات وانتقالها للمشرق، وهو موضوع سبق وأن عالجنه من قبل بتوسع، وانهينا فيه إلى توكيد على أن الموشحات إنما شهدت النور

أول ما شهدته في المشرق مع مطالع القرن السادس الهجري وفي الإسكندرية على وجه التحديد، وهو الأمر الذي سنعيد فيه القول الآن مع التركيز على تناول نشأة الموشحات والأزجال فيها.

وهناك تحفظ يتعلق بمفهوم كل من الموشح والزجل، ذلك أن عناصر التداخل بينهما قديمة للغاية، وتأتي إشارات حولها بصورة خاصة عند صفى الدين الحلى صاحب "العاطى الحالى والمرخص الغالى" وفيه يتحدث عن الفنون الشعرية عند العرب فيجعلها سبعة "لا اختلاف في عددها بين أهل البلاد، وإنما الاختلاف بين المغاربة و المشارقة في فنين منها، وسيأتى ذكرها، والسبعة المذكورة هي عند أهل الغرب ومصر والشام هذه : الشعر القريض، والموشح، والدوبيت، والزجل، والمواليا، والكان وكان، والحقاق، وأهل العراق وديار بكر ومن يليهم يثبتون الخمسة منها ويبدلون الزجل والحقاق بالحجازى والقوما، وهما فنان اخترعهما البغادرة للغناء بها في سحور شهر رمضان خاصة، فأما عذرهم في إسقاط الزجل فلأن أكثرهم لا يفرق بين الموشح والزجل والمزمن، والترنيم معناه أن يتضمن النص خليطاً من الكلمات المعربة ومن الكلمات الملحونة وقد يسمون الزجل من هذا الطراز بالمزبلح.

ووقع المغاربة في مثل هذا الخلط من حيث عدم التفريق الدقيق بين الموشح والزجل على نحو ما يبدو من قول التادلى في "فتح الأنوار" "إن الكلام الذى يتكلم به الإنسان من حيث إما هو معرب أو ملحون، وكل منهما إما منظوم أو منثور، لكن جرى فى الاصطلاح أن الموزون يطلق على النظم المعرب والمحلون يطلق على النظم غير المعرب .. والملحون هو موشحات وبراول وقصدان" (٢).

وتتلاحم مع هذه القضية مسألة أخرى لا تقل عنها تعقيداً ومحورها الإجابة على هذا التساؤل : أيهما أسبق فى الظهور : الموشحات أم الأزجال ؟

ونستعين هنا برأى د. عبد العزيز الأهوانى الذى يقول إنه "ليس من شك فى أن الشبه الكبير بين التوشيح والزجل فى أكثر من ناحية، وخاصة فى الشكل الخارجى وفى الأوزان ونظام القوافى، وكذلك فى بعض موضوعات القول

والمعاني. ولما كانت أخبار الوشاحين قد ارتفع بها ابن بسام والحجاري إلى القرن الثالث الهجري كان القول باقتفاء الزجل آثار التوشيح أقرب إلى الإثبات وال ترجيح من القول بأن الزجل هو الذى ظهر أولاً، ثم تبعه التوشيح. ولكننا مع هذا نميل إلى القول بوجود أصل مشترك ظهر فى البيئة الأندلسية من عهودها القديمة. كان له الفضل فى ظهور التوشيح، وكان له أثر فى استقلال الزجل وتطوره، ذلك الأصل هو الأغنية الشعبية<sup>(٣)</sup> بل إن هناك رأياً آخر يتوسّع فى الرؤية، ويذهب إلى التوكيد على أن الاستقرار الأصوب أن يكون الزجل ظهر أولاً ثم تبعه التوشيح، وهو انتقال منطقى من الصورة الشعبية العامة إلى صورة أكثر "محافظة" تأتى عندما يسعى فريق من الناس، لاعتبارات ما، كي ينقلوا هذه الأغاني الشعبية من إطارها المعتاد إلى صورة أكثر ملاءمة للأبهة والقصور ليتولد الموشح من هذا التطور، وأما الصورة الشعبية العامة فتظل حبيسة إطار أدائها الشفاهى حتى يأذن الله فيظهر من يملك من العبقرية ما يمكنه من أن ينفث فيها الروح، ويكسبها الشهرة والخلود، فتكون مرحلة تدوينها بعد طول تردد وإجحاف.

والملاحظ أن المصادر الأندلسية لا تمدنا بشئ ذى بال عن تسميات الزجل، ولعل أول شئ ذى بال فى هذا الصدد هو الذى يأتى فى مقدمة ابن خلدون حيث تكلم أولاً عن الموشح، على اعتبار أنه الأقدم، ثم الزجل، ثم القصيدة الزجلية، والتي تحاكي القصيدة العربية فى الشكل إلا أنها غير معربة، أما المغرب فإن الزجل عرف فيه بأسماء وصفات عديدة منها الملحون واللغا ولوزان (الأوزان) ولكريحا (القريحة)، ومع ذلك فينبغى التسليم بأن الأزجال المغربية المبكرة لابن غرلة وابن حسون وغيرهما لا تكاد تختلف فى بنائها عن الأزجال الأندلسية، مما يرجح معه انتقال الزجل الأندلسى من هناك إلى المغرب<sup>(٤)</sup> لتأتى النقلة التالية بعد ذلك إلى مصر، وبمعنى أدق إلى الإسكندرية.

فإذا فتشنا عن التسميات المصرية والسكندرية وجدنا عددا محدودا منها، وقد مر بنا أمر البليق الذى قيل فى ابن قلاص الإسكندرى، وهناك عدد غيره شاع فى مصر والمشرق، حيث جمع على البلايق والبليقيات — بضم الباء —



وهناك تعبير آخر يأتى كذلك فى بدائع البدائع <sup>(٥)</sup> لابن ظافر الأزدي يقول فيه إن أهل مصر كانوا يسمّون فن الكان وكان بـ "الزكاش"، وهو تعبير واضح الغموض معنى ومبنى.

### الموشحات :

من الثابت أن بداية مسيرة الموشحات على أرض الإسكندرية أوضح بكثير من مسيرة الزجل، فهناك شهادات لبعض العلماء المبرزين ممن حدثونا عن نصوص وظواهر تنتمى للربع الأول من القرن السادس الهجرى، أى لفترة سابقة على أى ظهور — من أى نوع كان — للموشحات والأزجال على أرض المشرق (ومن هنا كان علينا استبعاد جنس الحمينى اليمنى، وإن كان بينه وبين الموشحات والأزجال بعض أوجه الشبه) وهذا طبيعى من منطلق أن الإسكندرية كانت محط الرحال للقادمين من الأندلس والمغرب وصقلية أو للعائدين إلى هناك، بعد رحلات الحج والتجارة وطلب العلم، فضلا عن أن الطبيعة الساحلية والحضرية والتجارية للمدينة سمحت لهؤلاء الوافدين بالاستقرار فيها استقراراً لا تزال ظواهره ماثلة للآن.

وقد استقر الحافظ السلفى بالإسكندرية اعتباراً من ٥١١هـ إلى وفاته سنة ٥٧٦هـ وكان إبان هذه الفترة الطويلة على صلة وطيدة بعملاء وأدباء الأندلس والمغرب وصقلية (ولهذا حديث مستقل) وفى كتابه "معجم السفر" معلومة — لا نعرف على وجه اليقين تاريخها؛ وإن كان من المرجح أنها وقعت فى حدود ٥٢٠هـ — تتكلم عن أندلسى يدعى أبا عمران الفليشى، وقد غاب عن أهله مدة بالمشرق، فعمل بمصر موشحة أولها :

يـا منجـمـنـا	هـل للغـريـب سـبـيل
نـحـو الظـاعـنـيـنـا	فـالـقـلـب عـنـه عـلـيل
لـا يـلقـى مـعـيـنـا	إـلّا دـمـوعـا تـسـيل
وـيـجـريـهـا هـتـونـا	مـن جـفـنـه وـيـدـيل

وليس فى الخبر نص على الإسكندرية بل مصر، إلا أن هناك قرينه

بالإسكندرية وليس الفسطاط أو القاهرة، إذ أن الحافظ السلفي، الذي كان مشهوراً عنه الترحال والتنقل بين بلدان العالم الإسلامي يعدل عن صنيعه هذا بمجرد وصوله إلى الثغر فيظل مقيماً به إقامة مستمرة طيلة خمسة وستين عاماً، ولا يفارقه إلا مرة واحدة إلى القاهرة، لملاقاة العلماء فيها، فهل من المتصور أن تكون المرة الوحيدة التي غادر فيها الإسكندرية هي التي استمع فيها إلى هذه الموشحة ؟

هناك خبر آخر أيضاً يأتي عن السلفي هذا نصّه : "أنشدني أبو الخطاب عمر بن عتيق بن عمر المرني

أنشدني عبادة من محمد بن عبادة القزاز بالأندلس، قال : أنشدني أبي هذه الموشحة في المتعصم محمد بن معن بن صادق :

هل تتاح للأرواح من ظباك يا سفاك  
أن تراح أو تراح عن رضاك في مرآك .. إلخ (٦)

وفي معجم السفر ذكر لوشاحين آخرين (لم يذكر شيئاً من موشحاتهم) فهو ينقل مرة عن ابن مالك السرقسطي أخباراً عن أبي العباس الأعمى التطيلي، كما يورد - نقلاً عن اليحصبي - أخباراً عن أبي بكر ابن بقي وغيره من إعلام التوشيح بالأندلس.

كما يأتي في بدائع البدائه خبر ينقله ابن ظافر عن ابن سناء الملك عن الفقيه أبي العباس أحمد الآبي الذي يوصف بأنه "كان كثير الصحبة للأجل الفاضل [القاضي الفاضل عبد الرحيم البيساني] في صدر عمره أيام كونه بالإسكندرية قل : كان يحضر عنده رجل يعرف بابن بليمة ولا يكاد يفارقه، وكان يغني الموشحات" (٧).

ولن نتبع تفصيلاً تاريخ الموشحات بالأندلس لأنها تمثل الجزء الأساسي من الحديث عن مستهل ظهور الموشحات على أرض مصر (وهو ما عرضنا له قبلاً في مكان آخر) وبحسبنا الإشارة هنا إلى أوائل وشاحي مصر والمشرق لنتبين أنهم جميعاً من أصول سكندرية وهم :

• علي بن عياد السكندري (قتل سنة ٥٢٦) واعتبر العماد الأصفهاني

النص "كلمة ذات أوزان مشوكة" يقول فيه :

يا من الود بظله	في كل خطب معضل
لازلت من اصحابه	متمسكا بين السكامة
أنا من كل بأس	في الحوادث والصروف
وأعوذ منه بفضل	في كل أمر مشكل
ما لاح فجر صوابه	كالشمس من خلف الغمامة
لا تميل إلى شماس	دون موضعها الشريف (٨)

\* ثم يأتي بعد ذلك نصان لظافر الحداد الإسكندري (٩) (المتوفى سنة ٥٢٩هـ) والأول موشحة ناضحة مطلعها :

تغـــــر لـــــاح	يســـــتأثر الأرواح
لـــــما فـــــاح	بـــــالخمـــــر بالتفـــــاح

والثانية تبدأ بـ :

يالاح في سمر كالسمر

مهلا فإن صبرى كالمصير

وأما أعظم وشاحى الإسكندرية وأوفرهم إنتاجاً فهو نصر بن قلاقس (١٠) الإسكندري المتوفى سنة ٥٦٧هـ، وفي هذه الموشحات ما يدل على عمق بصره بالموشحات الأندلسية العريقة فموشحته :

جفن قريح وفؤاد مطار	يصلى بنار
يطير للائح منه شرار	
كتبت على غرار موشحة الأعمى التطيلي	
دمع سفوح وضلوع حرار	ماء ونار
ما اجتمعا إلا لأمر كيار	

\* وهناك شاعر رابع ذكره العماد الأصفهاني في "فريدة القصر" سماه: موسى بن على الشاعر الإسكندراني، أظنه السخاوي



إننى بدالى	فى الهوى بدالى
من جفت وصالى	طلعة السهل
أسأرت بقلبى	فيه حل قلبى
صاح بدر حبى	فى وصال حبى
قد سلبت لى	فأنا السبى
ربة الحجال	لم تدع حبى لى

آخرها :

لم يحط بعباد	ماجنا بعباد (ى)
ها أنا أنادى	نحو كل نادى
من مجير صداد	مؤمن بصداد
سل بالنصال	للوهان صال

ولا تبقى إلا الإشارة إلى بعض ظواهر إضافية أخرى (١١):

- إن القاضى الفاضل، صاحب الكلمة النافذة عن صلاح الدين الأيوبى، له موشحة جيدة البناء، وفى شأنه نقول إنه جاء من فلسطين فى مقتبل عمره ليستقر بعد وصوله فى مصر، وفيها يتعرف على بعض الوشاحين الأندلسيين ممن عرفهم فى الإسكندرية. (١٢)
- إن ابن سناء الملك، الذى يعد أعظم وشاحى المشرق قاطبة، قضى سنوات من شبابه بالإسكندرية حيث كان من تلاميذ الحافظ السلفى، كما أنه كان على صلة بالقاضى الفاضل فى أثناء مقامه بالإسكندرية. (١٣)

### الزجل :

قلنا قبلا إن مسيرة الزجل أكثر غموضاً من الموشحات، وهذا ينطبق على الإسكندرية كما ينطبق على الأندلس نفسه، بحكم تغلغل الأزجال فى أعماق الزمن، ومالها من سمات استعصت على التاريخ والتدوين.

إن كل من تعرض لنشأة وتطور الموشحات بالأندلس لمس ولا شك ما تعرضت به من عدم الإلتزام بالأعراف المرعية من لغة وصور وإيقاع وتركيب،

ومن البديهي أن هذا الموقف سيتكرر بشكل أوسع مع الزجل لأن مساحة "عدم الالتزام" معه سوف تكون أشد وضوحاً واتساعاً، خاصة وأن مؤلف الزجل مطالب بأن يتجافى كلية عن الفصحى، وعليه أن يستل أزاله من الإعراب "كما يستل السيف من القراب" على حد تعبير ابن قزمان.

ليس غريباً بعد هذا ألا نجد شيئاً ذا بال عن نشأة الأزجال بالإسكندرية في معظم ما اخترنا من مؤلفات، وكذلك في غالبية دواوين تلك الفترة (ولنا أن ننبه هنا إلى أن الأندلس شهدت، على الأقل، كتاباً في ملح الزجالين، لابن الدباغ، فضلاً عن ديوان كامل أو شبه كامل لابن قزمان، وهو الذي طبع أكثر من مرة، كما أن شاعراً آخر هو مدغليس كان له ديوان زجل، وقد سلمت منه منتخبات مبنوثة بشكل أساسي في القسم الأندلسي من المغرب في حلى المغرب لابن سعيد، وأيضاً عند صفى الدين الحلى في "العاطى الحالى والمرخص الغالى"، وأحمد بن مبارك شاه في سفينته .. فهل هناك ضرورة، بعد هذا، للتوكيد على أن تلك الحقبة المبكرة من عمر الأدب المشرقي لم تعرف - فيما نعلم - أية محاولة لتقديم "ديوان زجل" أو حتى "مختارات زجلية" بالمرّة ؟

وهكذا فإن ما توفر لدينا حتى الآن يتمثل في مواد محدودة للغاية ترتبط باسم شاعر سكندري ولد سنة ٥٣٢ هـ وتوفي سنة ٥٦٧ هـ هو نصر بن قلاقس، الذى عرف عنه شدة ارتباطه بشيخه الحافظ السلفى، كما أنه كان أديباً رحالة مغامراً، إذ أن فى شعره ما يشير إلى رحلة له إلى أمير المسلمين الموحدى عبد المؤمن بن على، كما أن له رحلة إلى صقلية حيث أقام فيها لمدة سنتين عاد بعدها إلى الإسكندرية ثم اتجه منها إلى اليمن وسواحل أفريقيا الشرقية، ولا شك أن هذه الأسفار ساعدت على أن تمكنه من الإتصال بالأنماط الشعرية المحدثّة، وقد رأينا له من قبل إسهاماً فعالاً فى مجال الموشحات، وسنتحدث الآن عن صلته بالزجل.

ونشير أول ما نشير إلى خبر يسوقه ابن ظافر الأزدي فى كتابه "بدائع البدائه" هذا نصّه "كنت عند الأمير شمس الدين نبهان بن عين الزمان، وعنده الأعز ابن قلاقس وجماعة ممن يجالسوه، وعنده مغن يقال له الحسام، وهو ابن صاحب

ربع المشهور، فجعل يغنى بليقة لحسام الدين الإسكندراني في هجاء ابن قلاقس،  
أولها :

أسألوا عني فتـوـح      ابن قلاقس  
كيف رأى ضرب التلـوـح      بـالـدرافس (١٤)

وهذا الموقف يمكن أن يؤرخ على وجه التقريب، بمنتصف القرن السادس الهجري، وهو يدل على أن البليق (ويجمع أحيانا على بليقات وبلايق) أصبح جارياً على الألسن، وإن كانت المعلومات الواضحة عنه لا تظهر إلا بعد ذلك بحين، عندما يؤرخ له عالم مثل صفى الدين الحلى فيقول إن أدباء الملحون يجعلونه على أربعة أقسام، يفرق بينها بمضمونها المفهوم لا بالأوزان واللوزوم، فلقبوا ما تضمن الغزل والنسيب والخمرى والزهرى زجلاً وما تضمن الهزل والخلاعة والإحماض بليقاً وما تضمن الهجاء والتلب قرقياً وما تضمن المواعظ والحكمة مكفراً" ومع ذلك فإن هذا النص في الهجاء، فكان حقه إذن أن يدعى قرقياً لا بليقاً، ولكن هكذا جاء في "بدائع البدائه".

والملاحظ أن ابن قلاقس لم يرد على البليق بالبليق وإنما بالشعر، ذلك فهل لا عتب لأن البليق كان في جوهره فناً غنائياً يحتاج إلى تطريب وآلة وما أشبه، ومن ثم فإن الشاعر لم يكن في وسعه إلا أن يرد على البليق بالشعر؟ هذا ما نرجحه قياساً على ما يرى في أعمال أخرى مثل أزجال ابن سودون وبليقاته التي جاء كل نص منها وقد تحدد له وزن ثابت كالرهاوى والحسينى والسيكا والأصبهان.

\* لابن قلاقس أيضاً هذه القطعة الزجلية التي لم ترد في كل أصول الديوان وإنما أضيفت إليه استناداً إلى التذكرة الصفدية لصالح الدين الصفدى (مخطوطة بمعهد المخطوطات، رقم ١٣١ أدب) ونصها :

هم يعذلوا من يسمع      من كلام من عدالة  
أنا شيطان عشتى في المحبة مارِد  
وعذولي يضرب في حديد بارد



وليسَ يَرْدِي زَاهِدٌ وليسَ يَرْدِي عَائِدٌ  
 خَلَقَ اللهُ الْإِنْسَانَ وَخَلَقَ أَعْمَالَهُ  
 مِنْ عَذُولٍ لَيْسَ يَسْمَعُ مِنْ عَذُولٍ لَيْسَ يَعْقِلُ  
 وَعَذُولِي الْمِسْكِينِ فِي الْمَحَبَّةِ جَاهِلُ  
 نَامَ فِي بَالِهِ أَنِّي بِكَلَامِهِ أَغْمَلُ  
 وَإِنِّي لَيْسَ أَعْمَلُ بِمَا يَقُومُ فِي بَالِهِ  
 إِنِّي لَأَعْشَقُ أَنْ لَا يَهْوَى وَيَعْشَقُ  
 الْجَمَلُ حُسَيْنٌ يَسْكُتُ وَالْجِمَارُ حُسَيْنٌ يَنْطِقُ  
 وَاللَّهُ إِنِّي صَادِقٌ وَلَقَدْ قُلْتُ الْحَقَّ  
 وَكَثِيرًا مِنْ قَبْلِي مِثْلُ قَوْلِي قَالُوا

هذا زحل قزمانى البناء وإن لم يكن فيه وهج الجملة القزمانية وقدرتها على أن تقتصر الصورة المتألقة واللغة الأنيقة المبتكرة ولعل نهاية آخر الأفعال (قاله) وليست كما فى الديوان (قالوا)، ومهما يمكن أن يقال عن هذا الزجل فإنه واحد من أقدم النصوص المشرقية فى هذا المجال.

والحق أن كثرة تردد اسم هذا الشاعر فى معظم هذه الفنون الشعرية المحدثّة (الموشحات — البلايق — الأزجال) له ما يبرره، فهو — من أحد الوجوه — شاعر سكندرى صميم، وهو، من وجه ثان، اتصل بالحافظ السلفى الذى كان يفتد إليه القادمون من الأندلس ويمر به العائدون إلى هناك، كما أن لشاعرنا رحلة إلى صقلية استغرقت سنتين، ومن المحتمل أن يكون قد توجه إلى أفريقيا وتونس يضاف إلى هذه كله اقترابه من أجواء الشعب حتى لتأتى له قصيدة هزلية جعلها على طريق أبى الرقعمق، مطلعها :

يا هذه لا تتطقي	بُشْك لا تتفقي
أما علمت أننى	أصبحت شيخ الحُمق
أصبحت صبا هائما	بثوبى الممزق
فطبلى من بعد ذا	إن شئت أو فَبوقى
وأرعدى من غضب	على أو فإبرقى
ودفقى وبعده ذا	فإن أردت صفقى (١٥)

فضلا عن تركيبته الذاتية العجيبة، التى جعلته ظاهرة للجموح والإقدام والمغامرة طيلة حياته القصيرة، والتى انتهت برحلة أخيرة إلى السواحل الشرقية من أفريقيا وإلى صنعاء وعدن وجزيرة دهلك، فى آخر البحر الأحمر، بعد أن سبقتها رحلات وأسفار عبر البحر المتوسط أفضت به إلى صقلية، والمهم أن هذه العوامل مجتمعة جعلت منه رائداً فى هذه الفنون الشعبية أو ذات الطابع الشعبى.

وإذا كان التطواف لم يقدر إلا لأسماء محدودة ونصوص قليلة، فإن هذا لا يحول دون القول بأن الأساس فى الاستنتاج أن الإسكندرية، تلك المدينة التى ولدت من لقاء الشرق بالغرب؛ كانت السبّاقة فى احتضان الابتكارات الشعرية الوافدة بنفس المودة والترحاب الذى كانت تستقبل به عبر العصور ضيوفها من علماء وأدباء ورحالة وطلاب علم، إنها المدينة البيضاء، كما وصفها ياقوت، أو اكتمال الوردية فى عنفوان تفتحها كما تحدّث عنها بعض الرحالة الأجانب، وهى أخيراً لا آخر المدينة التى شهدت مرحلة النشأة الأولى لكل من الموشحات والأزجال.

- (١) العاطى الحالى والمرخص الغالى، تحقيق د. حسين نصار ص. ٣،  
وراجع ابن صحبة الحموى : بلوغ الأمل فى فن الزجل، تحقيق د. رضا محسن  
القريشى، ص ٥٥ وأيضا : ابن اياس : الدر المكنون فى السبعة فنون (نسخة  
مصورة من مخطوط من باريس).
- (٢) راجع د. عباس الجرارى : الزجل فى المغرب (القصيدة) ص ٥٢.
- (٣) د. عبد العزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس، القاهرة ١٩٥٧ ص ٣.
- (٤) د. الجرارى، السابق، ص ٥٥٠.
- (٥) ص ١٣٣، وانظر كتابنا : مدخل لدراسة الموشحات والأزجال، ص ٣٩.
- (٦) معجم السفر ص ٢٩٠ وأخبار وتراجم أندلسية (مقالة من معجم السفر، بتحقيق  
د. إحسان عباس) ص ٨٦ وراجع كتابنا : ديوان الموشحات الأندلسية ص ١٩،  
٢٣ (ط. أولى).
- (٧) ص ٣٩٧.
- (٨) فريدة القصر ج ٢ ص ٤٧.
- (٩) انظر ديوانه بتحقيق د. حسين نصار.
- (١٠) راجع دراستنا حول انتقال الموشحات للمشرق، ولنا عنه كتاب مستقل :  
النصوص الصقلية (سنة ١٩٨١ عن دار المعارف).
- (١١) فريدة القصر (القسم المصرى).
- (١٢) راجع عنه كتاب د. أحمد أحمد بدوى : القاضى الفاضل
- (١٣) مراجع دراستنا عن ابن سناء الملك وكتابه دار الطراز
- (١٤) بدائع البدائه ص ١٣٣
- (١٥) العاطى الحالى ص ٦
- (١٦) الديوان ٦١٨.



# الأوبريت الغنائي كشكل للقصيدة العامية

نموذج عن الصورة الغنائية

للشاعر الشعبي المرحوم / محمد خليل البشبيشي

أ.د. محمد عزيز نظمي سالم

أستاذ فلسفة الجمال

لم نزل الكتابة حول الشكل الفني للقصيدة العامية والمسرحية الغنائية في تاريخ المسرح المصري المعاصر تواجه عدداً من التساؤلات وعلامات الاستفهام، ينبغي طرحها وتحليلها وتتصل بهذا اللون الفني بعض الإشكالات عن الصور الغنائية التمثيلية والتي عرفها الغرب باسم الأوبريت وبين المسرح الأم والأجناس الدرامية الأخرى .

كما تتصل بها مشكلة المسرح العربي والمصري علي وجه التحديد ومدى تأثره بالمسرح الأوروبي . ومهما كان الرأي الذي اختلف حوله كل منظر أو دارس للمسح ولفن التمثيل والمشخصاتية ، فإن فن الأوبريت له بداياته ومراحل تطوره من خلال المجتمع المصري والحركة الثقافية التي ازدهرت ثانية عند قدوم الحملة الفرنسية الي مصر عام ١٧٩٨ م .

وبعد ان تطورت وتبدلت فنون التمثيل الشعبية ( لفن القرة قوز ) والتمثيل المرتجل سواء في السامر أو الشارع أو السوق أو المولد أو ليالي رمضان أو سرادقات الأفراح .

وأزعم أن معظم هذه العروض الفنية كانت تستهدف الإضحاك وإلقاء الملح والنكات وهرما أطلقه عليها أبناء مصر (مسرح أبو عجور ) وخير معبر عن شخصية المهرج المسرحي ( علي كاك ) وكأننا علي عهد بآيات (خيال الظل ) و(الأراجوز) و(المهرج) أو (مسرح الفركيكو) الي أن حدث التفاعل الأوربي المصري فوجدنا تأثير الإيطاليين الثقافي علي مصر بإدخال الأوبرا المصرية علي يد المهندس الإيطالي (افوسكاني) والموسيقار (فردي) وانتشر فن التمثيل علي يد (مارون فقاش) و (يعقوب صنوع) وتكوّنت الفرق المسرحية التي تقدم عروضها

التمثيلية أو الموسيقى الغنائية في المقهى أو حديقة الأزبكية كما انتشرت ظاهرة الترجمة والتعريب والاقتراس المسرحي عن الفرنسية والإنجليزية والإيطالية.

ولعل أول مسرح عرفته مصر هو دار الأوبرا التي أقيمت بحديقة الأزبكية عند حفر قناة السويس عام ١٨٦٩م، وقدمت في الافتتاح ( أوبرا رجوليتو ) ومقدمة أوبرا عايدة فقط واستمرت الحركة المسرحية علي يد (سلامة حجازي) و (قراحي) و (خياط) و(خليل قباني) و(أديب واسحق نقاش) و(اسكندر فرج) وظهرت أصوات غنائية لبعض المطربين أمثال (الشيخ سلامة حجازي) و (المظ) و (عبد الحامولي) و (وكامل الخلعي) و (الشيخ سيد درويش) و (بديعة) و (داود حسني) وتعددت الفرق المسرحية والكتاب المسرحيين والممثلين مثل (عزيز عيد) و (عبد الرحمن رشدي) و (محمد عبد القدوس) و (ابراهيم رمزي) و (بيرم التونسي) و (بديع خيرى) و (محمد تيمور) و (سليمان نجيب) و (زكي طليمات) و (جورج أبيض) و (يوسف وهبي) وغيرهم من خلال هذا الانتشار والتنوع المسرحي ظهر الاهتمام بفنون الأوبريت ويكفي ان نعرف ان فنان الشعب سيد درويش قد وضع الحان ٢٦ أوبريت نذكر منها علي سبيل المثال لا الحصر (عبد الرحمن الناصر) و (هدى) لفرقة أولاد عكاشة وكليوباترا وكلها يوميات لفرقة منيرة المهدية وفيروز شاه و (الهواري) لفرقة جورج ابيض و (راحت عليك) و (البربري في الجيش) و(لسته) و (مرحب) و (أحلام) و(اللي فيهم) لفرقة الكسار و (لو) و (فشر) و(رن) و(كله من ده) للريحاني و(شهر زاد) للريحاني و (البروكة) لفرقة سيد درويش وبلغت الألحان حوالي ثلاثمائة لحن كما لحن جنبه كل من (كامل الخلعي) و(داود حسني) و (ابراهيم فوزي) و (زكريا أحمد) و (أمين صدقي) في الفترة ما بين ١٨١٨ و ١٩٢٣ ثم ارتاد حلبة المسرح كل من (شوقي) و (عزيز أباظة) و(باكثير) و(الحكيم) من جيل الرواد المسرحي المعاصر . ومن خلال الحركة المسرحية المعاصرة بدأت ظاهرة استيحاء الآداب الأوربية والتراث العربي الإسلامي والشعبي (كألف ليلة وليلة) وكذا الموضوعات المتصلة بالحياة الشعبية والصور التي يعيشها جماهير الناس .

وكما اقرر في كتابي (علم الجمال) وأن المسرح الغنائي هو فن من فنون التمثيل يعتمد أساساً علي عناصر الموسيقي والغناء والرقص في التعبير عن الأحداث الدرامية المسرحية والصراع لفن الاوبرا وهي اصطلاح ايطالي للدلالة علي الدراما الموسيقية الشعرية التي تجمع بين الغناء والتمثيل والبالية الراقص تتضمن ألحاناً فردية وثنائية وجماعية ، وقد عرف هذا الفن بصورته المركبة منذ عام ١٦٠٠ م منذ استخدم (مونيقيدي) هذا التكنيك الغنائي مع

(الأوركسترا) وعرف بعد ذلك فن (الأوبريت) التي هي تصغير لكلمة أوبرا وهي مسرحية غنائية تتناول موضوعاً هزلياً - في أغلب الأحيان - وتكتب شعراً أو زجلاً وتتضمن مجموعة من الألحان الخفيفة المتنوعة والرقصة التي ترتبط بفكرة الرواية ويتخلل الأوبريت حوار تمثيلي وقد عرف من قبل في الشرق ومصر خاصة منذ منتصف القرن الثالث عشر أي في عهد الظاهر بيبرس علي هيئة (خيال الظل) الذي رواه (محمد دانيال الكحال الموصلي) المولود عام ٦٤٦ هـ، وأورده في كتابه (كتاب طيف الخيال) الموجود بدار الكتب المصرية .

ومحور فن الأوبريت الأغنية الفلكلورية والأغنية المصرية الفردية السلسلة التي تتبع من البيئة المصرية وبيئتها اللحنية التي تركز حول درجات صوتية أو نغمات (تونات) تبدأ من لحن مبني علي درجة واحدة أي (مونوكو) يتميز بطابعة وقيمته الإيقاعية دون اللحنية التي تعتمد بدورها علي التقطيع الإيقاعي العروضي للنص ، وهو بذلك يبدو القائياً أكثر منه غنائياً ( أي منعماً ) ويكثر هذا اللون في أغاني العمل الجماعية والأفراح، وتصل أحياناً في بنائها الي السلم الموسيقي الكامل أي (النغمات السبع) وغالباً ما تكون مبنية علي أحد المقامات العربية ( البياتي - الراست - والعجم - والنهوند ) وفي هذه الأغاني والصور الغنائية تنقسم جماعة المؤدين الي قسمين يتبادلان الأداء حوارياً بين صوت مجموعة وصوت منفرد أي بين (الكورس) أي (الجوقة) وبين (المغني) ولا عجب فالمصري كائن يولد بفطرته علي الموسيقى والغناء فالآلات الموسيقية مرسومة علي المعابد القديمة كالهارب أو القيثارة أو ما تشبه الطنبورة أو السمسمية. وهذه الأغنيات لها وظيفتها الاجتماعية في كل المواقف والمناسبات.

وقد أولي علماء الأنثربولوجيا والتراث والفلكلور أهمية كبرى لدراسة الصور الغنائية الشعبية بين البيئات المختلفة في البعد الاجتماعي والحضاري.

وهذا الفن قد امتزج بوجودان الشعب المصري إمتزاجاً كاملاً عن جذوره التاريخية منذ العصر الفاطمي، وتطور إبان العصور الوسطى أي عصور الإزدهار الحضاري في الشرق والظلام في أوروبا كان نبعه الفياض هو فن (خيال الظل) وأصبح لهذا الفن شأن كبير كما يذكر (ابن إياس) ذلك وتبدلت شخوصه الي مؤدين أو ممثلين نتيجة تطور الحركة المسرحية التي صاحبت قدوم الحملة الفرنسية. واتسمت الصناعة الشعرية بين لغة الفصحى وبين العامية أو ما عرف بفن الزجل، وقد عرفت منذ القدم الصور الشعبية لمسرحية (الأمير وصال) و(عجيب وغريب) و (المتيم) وبهذا المنظور فالصورة التمثيلية عند الشاعر (ابن دانيال) تنتمي بصلة الي فن (المقامة) أو (البابة) والمقامة جنس من أجناس الأدب العربي.



القصص يدونها الأديب أو الراجز ويرويها لجمهور المتلقين فهي علي غرار الرواية والمرد في الأدب الجاهلي ( دار الندوة) تطورت بعد ذلك في العصور الإسلامية كفن للمقامة يستهدف الوعظ والسمر يقوم به ممثل فرد فجاء بديع الزمان الهمذاني فتحول بها الي الأدب القصصي وسار ( الحريري ) علي نهجه فتميزت المقامة بوحدة فنية تجمع بين البطل والرواية والحدث أي الصورة التمثيلية وكانت بعد ذلك (بابات) (ابن دانيال) في طور المقامة الأخير فجمعت بين القراءة والتمثيل ويستخدم فن النثر كما يستخدم في الشعر معا ، يعتمد في ذلك علي الفواصل والسجع ليسهل حفظه وأدائه وجذب إنتباه النظارة أو المشاهدين وبالشعر سواء كان فصيحاً أو عامية أو في منزلة بينهما مقترناً بالتلحين والغناء والخطابة أحياناً لكي يؤثر في الجمع ويقربهم ونورد علي سبيل الإشارة ما جاء علي لسان شخصية الأمير وصال قوله يظهر المؤدي علي هيئة جدي يرتدي شربوش - غطاءً للرأس بدون عمامة - قائلاً ( سلام علي من حضر مقامي وسمع كلامي . من عرفني فقد تمتع بأنسي ومن جهلني فأنا أعرفه بنفسي ، أنا أبو الخصال ، المعروف بأمير وصال ، صاحب الدبوس والناموس الخ ... ) ومن خلال الأحداث تظهر شخصيات أخرى كالطبيب " يقطينوس" و الشاعر " صريعر".

وغيرها أو قوله في المقيم :

لا برحتم في أمان

قل لسادات الزمان

ما تبقى الهرمان

وبقيتم في نعيم

وقوله:

حذار من بأسه شديد

ديكى صياح من الهنود

فإن كفيه من حديد

إن كان منقارة خطاراً

يري علي ورده الخدود

كأن عرفة عقيق

من خصمه وثب الأسود

له اذا هاجه نقار

هكذا بدأت مرحلة فن (الأوبريت ) أو (الصورة الغنائية) لها جذورها وأصولها الفنية والتاريخية والجمالية ولم تأت من فراغ أو نقل حرفي من الغرب الأوربي بل نمت وترعرعت في بيئة وثقافة عربية إسلامية أخذت من الموسيقى الشرقية والمقامات الموسيقية العربية الكثير واستلهمت عروض الشعر العربي ويحوره واشتقاقاته ورجزه، جمعت بين فني النثر والشعر والموسيقى والتمثيل والرواية والحكمة والمأثور الشعبي.

وشاعرنا اليوم الأستاذ / محمد علي وشهرته بين إخوانه البشبيشي، يستكمل مسيرة هذا اللون المتميز الذي أتفق معه في أنه صور غنائية مطابقة لمعني فن الأوبريت وبين طيات هذا العمل الإبداعي نجد أربعة صور غنائية هي ( طريق السلامة) و (سوق راتب ) و (حلقة الأنفوشي ) و (إسكندرية مريّة ) وبهذه الرباعية يكون شاعرنا الغنائي الرقيق قد أرسى قواعد فن ( الأوبريت ) بأصوله التي أشرنا إليها وتناول رؤية جمالية وثيقة الصلة بوجودان الناس وبمشاعرهم وبعيق تاريخ إسكندرية متسماً فيها عذوبة اللحن والنغم وأصداء أمواج البحر ورائحة الكفاح والعمل والعرق إقتدار علي الصنعة الشعرية الغنائية فالصورة بالكلمات تموج بلون التشكيل والكلمات في بساطتها قادرة علي الوصف والتعبير، وأبيات الشعر الغنائي معبرة تمام التعبير عن الإيقاع والجرس وتندرج في المقامات اللحنية بدراسة كاملة واحساس موسيقي يجعلها ملحونة في صورتها الشعرية ولنتغني معه في أوبريت (طريق السلام):

عالوادي الجديد رايعين      بهمة وشوق وحنين  
حنصلح أراضي بلدنا      والمولي نصير ومعين

أو قوله:

خللي الميه تطلع فايرة      تروى لنا الأرض العطشانة

أو قوله:

خلينا نشوف الخيرات      شق الأرض بالمحرات

أو قوله:

طريق السلامة كله نور ومحبة      يارب فرح كل من له حبيب

ويتحرك شاعرنا بين جموع الشعب في أوبريت (سوق راتب) يتجه إلى الصورة الغنائية من خلال المكان الزاخر بالحياة والحركة تموج بين حوارية، ونواصيه، وأزقته، جماهير الناس، ونماذج من البشر بين متفرج ومشتري وبائع تلمس في هذه الصورة الغنائية ديباب الحياة والحركة ولنتغني معه بقوله:

سوق راتب زينة الأسواق      ويرضي كل الأنواق  
زواره من كل مدينة      ومفارقة يرجع مشتاق

وقوله:

جميل وأبيض يا عنب  
كللك جمال يابناتي عال  
يا لولى وأغلى من الذهب  
واللى خلق يا ما وهب

وقوله:

يا حبايب الليلة الليلة  
راح نعمل هيصة وهليلة

والبحر دائما مصدر الهام الشاعر فهو نبع العطاء والرزق للحلال للصيادين وهو ما  
يجسده في صورته الغنائية ( حلقة الأنفوشي ) ولنتغنى معه:

يا لالا يا رجاله حنرسي  
وأيدك يا حمد ويا مرسي  
لَمَو الشبك لَمَو  
دي الدنيا مش عايزه كسالة  
وبينا على الأنفوشي  
حلفتك بالطرطوشي  
وللعمل همّوا  
ما تهمّوا شوية يا رجالة

وقوله:

أيدك في أيدي  
نظرة يا أبو العباس  
وع النبي صلي  
نظرة يا متولي

وقوله:

قـدام عينـك  
أدي الـبربون  
بـورى ومرجـان  
أشـكال وألـوان  
أحسن ما يكون  
فى الأكل جنان

وقوله:

أحننا ولاد السـيالة  
رجالـة ولاد رجالة

والشاعر مرتبط بالإسكندرية فهي الأم وهي التاريخ وهي الحضارة وهي هويته ومرتع  
صباه تنسم هواءها وشاطئها وبحرها وكل مكان فيها من أحيائها الشعبية غاص في أعماق  
تاريخها كما يغوص في أعماق بـرها باحثاً على أصدافها وخيرها متغنياً بها ولا غرابة في ذلك



فعلى امتداد التاريخ كان الى غرب إسكندرية مدينة عامرة بالخير والزراعة في عهدها البطلمي  
وعلى ضفاف بحيرة مريوط (أو مريوتيس) كانت حاضرة من حواضر الدنيا. ونجد الشاعر يعيش  
حلقات الزمن والماضي البعيد والحاضر السعيد والمستقبل الجديد فنراه ينشد بقوله:

عمـر إسـكـنـدريـة	لحد الساعة ديه
ألفين وتلتميه	وعدد من السنين
بيغنوا بكل فرحة	اسكندرية مريّة

وقوله:

إسـكـنـدريـة مريّة	وترابها زعفران
--------------------	----------------

وقوله:

أنوار كشافة ع الميّة	تدى للرايحة والجاية
تهدى التايهين السي بر أمين	يدخلوا فى المينا الشرقية
دي منارة إسكندرية	دى منارة اسكندرية

وقوله:

أبواب المدينة	يا أربع بيبان
يا غاليين علينا	يا حضن الأمان

ويطول الحديث فالشاعر سيظل مدى حياته يقول ويبدع، والرحلة لا تنتهي بين هذه  
الباقية من الصور الغنائية ما دام لديه حس رهيف ووجدان شفيف يتغنّى ويتغنّى حتى تتردد أغانيه  
في أصداء الدنيا وقلوب الناس بهذه التجربة التي تواكب مسيرة فن الأوبريت الجميل.

## الزجل في الأندلس

### مراد حسن عباس

الزجل في اللغة هو الصوت، يقال صحاب (زَجَل) أى ذى رعد ويعلل ابن حجة الحموى تسمية هذا الفن (زجلاً) بقوله (إنما سمي هذا الفن زجلاً لأنه لا يلتذ به، وتفهم مقاطع أوزانه حتى يغنى به ويصوت، وقد قسمه مخترعوه إلى أربعة أقسام يفرق بينها بمضمونها المفهوم لا بالوزان واللوزوم، فلقبوا ما تضمن الخمر والزهر (زجلاً) وما تضمن الهزل والخلاعة (بليقاً) وما تضمن الهجاء والثالب (قرقياً) وما تضمن المواعظ والحكمة (مكفراً) وهو مشتق من تكفير الذنوب، وأطلقوا على كل ما أعرب بعض ألفاظه من هذه الأربعة لقب (المرنم).<sup>(١)</sup>

وقد اختلف الناس في أول من قال الزجل، فبعضهم يزعم أن أول من اخترعه هو ابن غزلة، وقد قيل إنه اخترعه على هيئة الموشح لأن الموشح ينقسم إلى مطالع وأغصان وخرجات، وكذلك الزجل والفرق بينهما الإعراب في الموشح واللحن في الزجل، ويقال إن أول من اخترعه مخلف بن راشد وكان إمام الزجل قبل ابن قزمان، ولكن زجله كان قوياً وكانت ألفاظه حوشية، فلما ظهر ابن قزمان ونظم السهل الرقيق من الكلام مال الناس إليه، وصار هو الإمام بعده. وقيل إن (مدغليس) هو مخترعه، ولكن هذا ليس صحيحاً لأنه عارض ابن قزمان فى زجل يقول فيه:

أهديت هذا الدر وهذا المرجان

لسيد الملوك الأمير عثمان

عروض ذاك الذى لابن قزمان

الجنة لو عطينا هى الراح/ وعشق الملاح

وهذه المقطوعة الزجلية تدل على أن ابن قزمان قد تقدم (مدغليس) فى كتابة الزجل.

---

(١) بلوغ الأمل فى فن الزجل. تقى الدين أبو بكر بن حجة الحموى. تحقيق رضا محسن القریشى. منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٧٤.

والحقيقة أنه لا يمكن أن نرد هذا الفن إلى شخص بعينه دون غيره، ولكننا نوافق قول ابن خلدون الذي يرد هذا الفن إلى (العامة) جميعاً، إذ يقول: (ولما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته وتتميق كلامه، وترصيع أجزائه، نسجت (العامة) من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعراباً، واستحدثوا فناً سموه بالزجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة، وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزمان من قرطبة وإن كانت قيلت قبله بالأندلس لكن لم يظهر حلاها، ولا انسكبت معانيها واشتهرت رشاقتها إلا في زمانه).

ولكنني أختلف بعد ذلك مع ابن خلدون في علاقة الزجل بالموشحة، فنحن لا نستطيع الجزم بأن الموشح قد سبق الزجل، وفي ذلك يقول كراتشكوفيسكى: (إنه لا يمكن تعيين العلاقة بين الزجل والموشح، فبعضهم يرى الموشح زجلاً منقحاً مرفوعاً إلى مستوى الأدب، وبعضهم الآخر يرى الزجل موشحاً ابتذل وحط من شأنه).<sup>(٢)</sup>

ولما كان هذا الفن فناً أندلسياً فقد كان يجب فيه اجتناب الألفاظ المشرقية أو بعبارة ابن حجة الحموي (إن مصنفه ومن تابعه من أهل عصره من علماء هذا الفن أمروا فيه باجتناب أشياء منها الألفاظ المشرقية، فإن المصنف أو غيره من المغاربة قال:

لله در الزجل ويا مالى . ما يوافق عمرو لسان مشرقى  
وكما أن اللفظ المشرقى لا يجوز في الزجل، فاللفظ المغربي لا يجوز في المواليا لكونها من نخرعات المشاركة).<sup>(٣)</sup>

ولما كان هذا الفن ملحوناً أو غير معرب فقد منعوا فيه إعراب الألفاظ بالحروف أو الكلمات، واستعمال كاف الخطاب واستعمال السين وسوف، وكاف التشبيه، وإذ، وثم، وغيرها من الأشياء التي توحى بالإعراب، حتى أنهم منعوا تضمين آية قرآنية لأن ابن قزمان قال (القرآن الكلام لا يكون إلا معرباً، والزجل لا ينبغي أن يدخله الإعراب، فمن ضمن آية من كتاب الله تعالى فقد "زئم").

وأما أوزان الزجل وعروضه فيقال إن أول من نظموا الزجل نظموه قصائد وأبياتاً محررة في بحور الشعر العربي المعروفة كقول (مدغليس).

الهوى حملنى ما لا يحتمل . . . . . ترد الحق ليس لمن يهوى عقل

٢ (دراساتى فى تاريخ الأدب العربى. كراتشكوفيسكى. ص ١٤٣)

٣ (بلوغ الأمل. ص ٥٣)



ليس تقع في مثلها ما دمت حى .: إن حماني من ذا تأخير الأجل  
ثم عدلوا عن الوزن العربى الواحد إلى (تفريع الوزن المتنوعة وتضعيف لزومات  
القوافى، وترتيب الأغصان بعد المطالع، والخرجات بعد الأغصان إلى أن صار فناً لهم  
بمفردهم).<sup>(٤)</sup>

وبعد؛ فما هذه إلا إطلالة سريعة على موضوع كبير، يحتاج إلى دراسات مفصلة،  
والحقيقة إن المكتبة العربية زاخرة بكثير من المصادر والمراجع عن هذا الموضوع، لعل من  
أبرزها على الإطلاق دراسة الأستاذ الدكتور محمد زكريا عناني (مدخل لدراسة الموشحات  
والأزجال) وكذلك دراسة الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهواني (الزجل فى الأندلس) ومن الكتب  
المهمة أيضاً فى هذا المجال كتاب (الزجل فى المغرب) للدكتور عباس الجرارى الأمينة، وكتاب  
(الفنون الشعبية غير المعربة) للدكتور رضا محسن القریشى، وكتاب (صلة الموشحات والأزجال  
بشعر التروبادور) للدكتور عبد الهادى زاهر، ومقدمة ديوان ابن قزمان للعلامة فيديريكو  
كورينتى، ومن مصادر هذا الموضوع كتاب (العاطل الحالى والمرخص الغالى) لصفى الدين  
الحلى، وكتاب (العدارى المايسات فى الأزجال والموشحات) وكتاب (عقود اللال فى الموشحات  
والأزجال) للنواجى، وكتاب (بلوغ الأمل فى فن الزجل) لابن حجة الحموى، وكتاب (الدر  
المكنون فى سبعة الفنون) لمحمد بن أحمد بن إياس.

وبعد؛ فهذا قليل من كثير، قد يستعين به من يطمح فى المزيد.

---

٤ ( بلوغ الأمل.ص ٨٩

# حول العلاقة بين السياق الفردى والسياق الشعبى (الشعر الشعبى - شعر العامية - الزجل)

## مسعود شومان

جرى العرف من - باب التقدير - على إطلاق لقب "شاعر الشعب" على بيرم التونسي، وقد منح هذا الإطلاق للبعض مسوغاً فى عدّه شاعراً شعبياً وكما أدخل البعض بيرم تحت جنس الشعر الشعبى، فإن آخرين قد جعلوا من الشعر الشعبى مرادفاً لشعر العامية. ومن الجلى أن الاصطلاحات الثلاثة (الشعر الشعبى - الزجل - شعر العامية) بينها اختلافات / خلاقات أعتقد أنه أصبح من الضرورى الوقوف على كل واحد منها وتعريفه تعريفاً إجرائياً، ولا يعنى ذلك إغفال الوثائق التى قد تربط بين هذه الأجناس وما يندرج تحتها من أنواع.

### أولاً : الشعر الشعبى :

إن الشعر الشعبى أحد أهم تجليات الجماعة الشعبىة التى تنتخب من بينها شاعراً تدرك بوعيا مصداقيته، وقدرته على تشكيل ما يتراكم فى وجدانها وهو يتبنى منظومة قيمها، عاداتها، تقاليدها، وتصوراتها عن الحياة فى تشكيل (رمزى - مباشر) يتخذ من اللغة والحركة والموسيقى أساساً له.

فالشاعر الشعبى إذن يعبر عن جماعته (بها وعنها ولها) <sup>(١)</sup> وذلك فى سياق متجانس لا يسمح بالنتوءات على العرف أو بالخروج على التقاليد، وليس لمقلّى النص الشعبى/منتجه - من أبناء الجماعة - حرية القبول والرفض خاصة إذا وثق فى قدرة مبدعه، لكن ذلك لا يسلبه كل

حرّيته التي تتحدّد في الحذف والإضافة أو هما معاً، ويتمّ ذلك في إطار المنظومة التي تحكم هذه العقلية العشبية Folk Mentality التي تراكمت أعرافها وقوانينها عبر تجاربها الحياتية، وآمنت ورستخت إيماناتها بعباداتها وتقاليدها حتى أصبح قانونها هو منظومة قيمها، لذا فالعشر الشعبي ليس مجموعة من القوافي المكشوفة أو المشفرة، ولا مجموعة من الموازين التي - غالباً - تتعدّى صرامة الأبحر الخيلية، ولا مجموعة من القيم والتصورات التي تخصّ مجموعة متجانسة من الناس، ولا تقاليد أدائية أصبحت علامة دالة بين أبناء الجماعة، ولا خصائص أسلوبية وبنائية تحدّد الخصائص الفارقة لكل نوع، ولا مناسبات لأداء هذا النصّ أو ذاك وإنما - إضافة إلى كل هذا - سياق ضام لكل تصوّرات مبدعي ومتلقّي النصّ الشعبي.

إن الجماعة العشبية قد قدمت انتاجات شديدة التّوّع والثراء، وسيقتصر دورنا هنا على رصد بعض ما انتجته من أشعار شعبية، والمتأمل لهذه التّوّعات قصّرت أم طالّت سيجد في ظلّها قيماً جمالية تدعونا لاستنهاضها حتى لا تصبح مجرد روايب ثقافية أو حلية متحفية يتّندر بها، ومن هذه الأنواع:

- |   |                    |                |                          |
|---|--------------------|----------------|--------------------------|
| (١) الموال بأنواعه                                  | (٢) الدوبيت        | (٣) الكان وكان | (٤) الحار دلو أو المسداد |
| (٥) النميم  | (٦) المربع         | (٧) الواو      | (٨) النبذ                |
| (٩) غناوة علم                                       | (١٠) الشتاوه       | (١١) المجرودة  | (١٢) القصّدان            |
| (١٣) العشويات                                       | (١٤) شعر الألباتية |                |                          |
| (١٥) شعر الغناء الشعبي المرتبط بدورة الحياة .. إلخ. |                    |                |                          |

بالطبع لن نقف على كل هذه الأشكال/الأنواع وإنما سنخرج على بعضها مشيرين إلى بعض القيم السيسيواستطاقية ربما تتضح بعض الفروق فيما يقدمه الشاعر الشعبي وشاعر العامية والزجال



## • موال سباعوى

عتبة الموال { راجل يطاوع مره يبقى مره فى البيت  
إن قال بره كلام بتكسره فى البيت  
لأنه طرطور وملسهوش احترام فى البيت

ردف الموال { تتده عليه تلتقيه بجرى ويسبق خيل  
أكنه شغال كما سايس فى مربوط خيل  
قدامها مهزوم لو فارس بيركب خيل

رباط الموال [ وتلبسه الكيل وملهوشى لزوم فى البيت

إن المتأمل لهذا الموال السباعى/الزهيرى سيجد أن المبدع الشعبى يشكل بمفردات نصّه نموذج الرجل/الأنثى، ونجده يستخدم آلية الثنائية الضدية ليشكل عالمين هما عالم الرجل والأنثى أو لنقل عالم الرجل الخاضع لأنثاه، وبالتالي يحمل صفاتها، وتحمل - هى - صفاته، وتتقلب الصورة وتبدو جليلة فيما يستخدمه المبدع من حيل فنية من خلال المفارقات الآتية:

راجل # مره ← مفارقة تعنى المشابهة

بره # البيت ← مفارقة بين عالمين الداخل والخارج

مهزوم # فارس ← مفارقة تشير إلى القوة والضعف

فمفردة "مره" الأولى تعنى الأنثى، أما الثانية فتعنى حمل صفاتها

فالفعل 'يطاوع' يؤدى إلى أن يصبح أنثى، فالموال يرصد نموذجاً للأنثى المسيطرة على

رجلها، لذا فكل ما يتشكل فى مجال النصّ مفردات مثل:

(رجل - مره - طرطور - سايس - مهزوم - مالوش لزوم) فهو عديم القيمة لعدم تحقق رجولته، و هذا هو التحديد الشعبى لقيمة الرجل المسيطر/الحاكم، ويستخدم المبدع الشعبى فى النص مفردات (راجل - مره - بتكسره - طرطور - احترام - يجرى - مربوط فارس - يركب). مؤكداً على التشاكل الصوتى لحرف "راء" وهو صوت تكرارى مجهور يكون اللسان فيه مسترخياً، وتحدث معهذبذبذبة فى الأوتار الصوتية، ويشكل هذا الصوت مقابلاً لميوعة واين هذا الرجل وتذبذبذبه ورخاوته أمام أنثاه، كما يشير المبدع الشعبى لهذا الرجل بالطرطور، وهى مفردة تؤكد بصوتيتها على الرخاوة وعدم القيمة (طار - طور) وما تحيل عليه من معان فالشاعر قد انتج مجالاً مشتركاً بين الرجل و"الطرطور" على النحو الآتى:

الرجل	المجال	الطرطور
مذكر حى إنسان يشعر	الرخاوة والورقية	مذكر جماد ورق لا يشعر
ونجد أن الشعر هنا يشير إلى عالمين غير متطابقين، لكن بينهما منطقة مشتركة أتاحت لهما العالمين التراكب والتأكيد على الدلالة. كذلك فإن القارئ للموال السابق سيجد انتشاراً للنسق الثلاثى خاصة فى البناء التقوى - وهى ملاحظة عامة فى معظم أنواع الموال - وينحل هذا النسق الثلاثى بعد حدوث الاكتمال، وقد تكون هذه الظاهرة عامة - كما أشار كمال أبو ديب فى "جدلية الخفاء والتجلى" - ذات أبعاد أسطورية وسحرية ودينية ترتبط بأعماق لم تكتفه بعد للوجود الإنسانى والتجربة الإنسانية". (٢)		

### شعر العامية:

أما شعر العامية على اختلاف توجهاته ورواه فهو شعر شاعر فرد يتبنى رؤية وموقفاً تجاه الوجود/العالم (العالم بمعناه المجرد - عالمه الرؤيوى الخاص) وهو شعر يفارق برواه - غالباً - رؤية الجماعة الشعبىة، فشاعر العامية قد يعبر (عنها ولها)، وغالباً ما يعبر (لها) ولكنه نادراً ما يعبر (بها)، وعلى وجه أدق فإنه يعبر (عنها) تعبيراً يمتصها يتمهاى مع منظومة قيمها، فتبدأ الجماعة فى التبنى، تبنى نصوصه، وطبعاً مربعات ابن عروس تعد مثلاً دالاً على ذلك.

وشعر العامية - إضافة إلى تبنيه لرؤى خاصة تتحرف كلية أو تتماس جزئياً مع منظومة قيم الجماعة الشعبية - يلتزم بوحدة التفعيلة متمرداً على العمود الشعري وأبحره الخليلية ولن نغفل هنا الانحرافات البنيوية/الرؤيوية التي تمت في الآونة الأخيرة - فترة التسعينات - على وحدة التفعيلة أو تنوعها فيما سُمي في العرف النقدي بقصيدة النثر، والتي صنعت قطيعتها مع الموسيقى بمعناها الخليلي متسقة مع رؤيتها التمرتية على الأشكال، والأعراف المستقرة وهذه القصيدة على تنوعاتها تمنح متلقيها حرية أعلى في القبول أو الرفض والتجادل معها، إذا أنها لا تسعى إلى مثلق نوعي على عكس الشعر الشعبي، لذا فنصّ العامية الجديد له حركية أعلى بين متلقيه، وهذا الحكم ليس حكماً بالقيمة.

أما الزجل على تعدّد أشكاله فهو شكل شعري يعتمد الأبحر الخليلية وزناً له إلى جانب ما اخترع من أوزان، وهو يحفل بروح ساخرة تتخذ من النقد الاجتماعي أسلوباً، كما يلاحق اللحظات الساخنة، والقضايا الآنية، ويلتزم الزجل بالعمود الشعري، ويبدعه فرد يتمتع باستقلالية - ما - عن رؤية الجماعة الشعبية، وهو في الغالب يعبر (عنها ولها) وحينما تتبنى الجماعة بعض نصوصه تتحول إلى نصّ شعبي وذلك إذا حقق نصّه ما يتألف مع روحها. (٤)

إن التدخّلات النصية بين ما هو شعبي وما هو عامي وزجلي قضية تثيرها معظم الكتابات الشعرية التي كتبت بالعامية، لكن أزجال بيرم التونسي هي الأكثر إثارة في هذه المسألة وهي تطرح أسئلة جوهرية عن علاقته التناسية، وتحديد مستوياتها إحلالاً وإزاحة استلهاماً وتوظيفاً، إيماناً ونفيّاً، وهذه القضية الإشكالية تدعونا للتساؤل عن (العلاقة) علاقة شعر العامية والزجل بمادة الفولكلور بما يضم من (معتقدات ومعارف شعبية - عادات وتقاليد).



## الحواشي :

(١) أنظر، صلاح الرواي، الحيوان في الشعر البدوي في مصر، أطروحة دكتوراه كلية الآداب

- جامعة القاهرة - ١٩٨٧م.

١

(٢) رواية : يوسف شتا، وانظر، مسعود شومان، الخطاب الشعري في الموال - دراسة تحليلية

في تشكيل النماذج الإنسانية سلسلة مكتبة الشباب، ع (٢٤) الهيئة العامة لقصور الثقافة

١٩٩٤م.

(٣) د. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين بيروت، ١٩٨٦م.

(٤) راجع، مسعود شومان، بيرم التونسي بين بلاغة الإنشاء وإنشاء بلاغة جديدة، مجلة ابن

عروس، ٤ (٣) يونيو ١٩٩٣م.

# الشعر العامي العربي

## تاريخ وتطور

### د. يسري العزب

ربما كان هذا العنوان رحباً أو ضيقاً ، وهو كذلك بالفعل ، ولكن القارئ سيفاجأ حتماً بما يشبه التناقض بين رحابة هذا العنوان وضآلة المتن الذي يليه في حجمه وعدد صفحاته، غير أن المعنيين بالموضوع نفسه، لن يخفى عليهم معرفة السبب وراء هذا التناقض الشبيه، ألا وهو أننا - كباحثين ونقاد - في حقل الشعبيات الأدبية مازال عددنا محدوداً وهو بالتأكيد لا يتناسب مع ذلك الماثور الشعبي الحي الذي ينضوي تحته الإبداع الشعر العامي والامتامي المعاصر ، الذي يتفق مع الماثور في جل مرتكزاته وعناصره .

ومن ثم يكون العيب على الواحد منهم ثقيلًا يكاد ينوء به، تتجه نظرة الباحث هنا في اتجاهين ممتدين زماناً ومكاناً ، فهي تمتد في التاريخ والجغرافيا العربيين إلى البؤرة التاريخية التي نبعث منها الظاهرة (أندلس القرن التاسع والعاشر) تطمح في الوقت نفسه ، إلى تتبع ظاهرة الشعر العربي العامي في المكان العربي كله ، فتجد نفسها مستقرة إلى حد بعيد في كل من مصر ولبنان، قلقة إلى حد بعيد في غيرها من أقطار الوطن العربي المعاصر ، بنفس درجة القلق التي تعيشها الظاهرة الفنية نفسها ، كما تجد النظرة نفسها آملة في أن يشتمل تطور الشعر العربي العامي كل الجغرافيا العربية خاصة ونحن على مشارف عصر جديد، وقد أصبح هذا المطلب عنصراً ملحاً من عناصر مواجهته .

#### (١)

\* من (الشعر بالعربية الفصحى) خرج (الموشح) موشحاً ببعض المفردات غير الفصحى من أهمها المفردات العامية التي استقاها الوشاحون من الشارع العربي في الأندلس وذلك في القرن التاسع الميلادي وأولهم مقدم بن معافي القبري، يقول ابن خلدون في كتابة المقدمة:  
"أما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم، وتهذبت مناحيه وفنونه ، وبلغ التتميق فيه الغاية ، استحدث المتأخرون منهم فناً سموه بالموشح"<sup>(١)</sup> ويضيف ابن سناء الملك في ( دار الطراز) أن  
"أكثر الموشحات مبنية على تاليف الأروغن جاءت لتساير الألحان"<sup>(٢)</sup>

وقد أضافت الموشحات للشعر كثيراً من عناصر التجديد من أهمها اختراع أوزان موسيقية جديدة تختلف عن أوزان الشعر الفصيح، والتنويع الموسيقي في الموشح الواحد بحيث نجد الأقفال من وزن يختلف مع وزن الأغصان. (٣)

## (٢)

\* ومن ( الموشح ) خرج ( الزجل ) نسيجاً من لغة العامة معتمداً علي إزالة الإعراب وعلي لغة الشارع العربي انبثاقاً من الأندلس وانطلاقاً إلي كل الأقطار العربية منذ القرن العاشر الميلادي، ونظراً لاختلاف لغته في كل قطر عربي ، فقد تعددت أسماؤه منذ نشأته ، فهو في المغرب (الأصمعي) وفي الجزيرة العربية من شمالها إلي جنوبها ( البدوي، النبطي، الحوراني) وتوزع هذا الشكل الشعري إلي أشكال فنية متعددة من القصيدة الزجلية والموال والقوما والدوبيت والزهيري والبغدادى والقدر الحلبى ، وقد توقفت الكتابة - تقريباً - في كل ما سبق عدا القصيدة والموال والأغنية القديمة منها والمعاصرة التي اعتمدت غالباً علي الشعر العامي منذ قيامه في كل الأقطار العربية وفيما عدا الدراما الشعبية التي ظهرت في نصف هذا القرن والتي تستمد لغتها وإيقاعاتها الموسيقية في الحوار من هذه اللغة الشعبية / العامة ..

## (٣)

\* قد يبدو هذا الرأي في التدرج التاريخي للشعر العربي غريباً ، وقد يستفز البعض فيأتي بما يخالفه ، وقد يرضي قناعة البعض فيساعدنا في البحث عما يؤكدّه ، وما تهدف - جميعاً - إلي غير الكشف العلمي عن حقائق تاريخية غامت في معمعة الجدل غير الموضوعي الذي أبعد الحقائق - رغم سطوعها عن العيون، لأنّ غباراً جدلياً وصل إلي درجة الديماجوجية حال بين العيون ورؤية هذه الحقيقة الواضحة ، وقد آن حين البحث الموضوعي الهادئ كي نصبح قادرين علي مواجهة المستقبل بروية عربية يقظة ، ومسلحة بقوانين العلم ، التي يدركها العقل ويقرّها في حالة التأمل الموضوعي الصادق .

## (٤)

\* ربّما كانت الوحدة السابقة استطراداً علي المسار الذي اخترناه ، لإبداء الرأي في واحدة من أهمّ قضايا الإبداع العربي، اثارت الكثير من الجدل ، الذي بلغ حدّ الخصام الفكري والإنساني بين بعض المتجادلين ، ولكنها جملة اعتراضية نستأنف بعدها - وفي الحال - حديثنا عن التطوّر التاريخي والفني ، الذي كان أساس الكثير من مظاهر التجويد في الشعر العربي (فصيحته وعاميه) ، في كل مراحل التطوّر.



لماذا كان الزجل / الشعر العامي / الشعر الشعبي خروجاً من الشعر بالفصحى لا خروجاً عليه؟

يشاركنا العلاقة ابن خلدون ، بل نشاركه نحن ، ما يراه بحق ، في قوله :  
"لما شاع التوشيح في أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته وتتميق كلامه، وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار علي منواله ، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير ان يلتزموا إعراباً ، واستحدثوا فناً سموه بالزجل اتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم"<sup>(٤)</sup>  
وكان شاعر الفصحى الكبير أبو بكر بن قزمان أول من أبدع في هذا النوع الشعري الجديد وعن امتداد تأثيره في سائر الوطن العربي يقول الرحالة ابن سعيد المغربي - كما ورد في مقدمة ابن خلدون " كانت أزجاله مروية ببغداد أكثر مما رأيتها بحواضر المغرب " <sup>(٥)</sup>  
وكانت أول السمات الفنية الجديدة في الشعر الجديد / العامي هي البعد عن الإعراب ، وقد جاء في مقدمة ابن قزمان لديوانه " الإعراب هو أقبح ما يكون في الزجل، وأثقل من إقبال الأجل"<sup>(٦)</sup>

## (٥)

\* وقد أفاد الزجل من الإضافات الموسيقية التي منحها الموشح للشعر، فكتب الشعراء علي الأوزان العربية الموروثة، وكتبوا علي غيرها من إيقاعات استقواها من موسيقى اللغة العامية ، وألحان الأغنيات الشعبية العربية، وتعددت القوافي بدرجة لافتة داخل النص الشعري الواحد، بل إن الأوزان الموسيقية لاقت مستويات مختلفة من التعدد، عند بعض المتميزين من الشعراء، خاصة في العصر الحديث، الذي نهضت فيه القصيدة الزجلية نهوضاً ملحوظاً، في كل من مصر ولبنان، حيث شهد النصف الأول من القرن العشرين تجمعات شعرية عامية كثيرة وظهرت مجلات وصحف - في كل من القطرين العربيين، <sup>(٧)</sup> وكان همتها الأول العناية بالشعر العامي بالنشر والتقديم والتقييم، وسأتوقف - هنا - عند أهم علمين عربيين من رواد هذا الفن الشعري في مطلع القرن العشرين وهما : كما لقبهما الجمهور والنقاد في الوطن العربي كله ( شاعر الشعب) محمود بيرم التونسي من (مصر)، وعمر الزعني من (لبنان)، وقد جمع بينهما إلى جانب الحرص علي التجديد في شكل القصيدة (موسيقاً ولغة وتصويراً) حرص حميم علي تحميل النص الشعري بالقضايا الوطنية (السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية و الثقافية) ورؤية واضحة للواقع وسعي دائب إلى تغييره وتنويره، حتي ينال الوطن استقلالها الكامل .

والمتابع لكل من الشعارين الرائدین هنا وهناك یرصد بیسرتشابهاً كبيراً في الموضوعات التي يشکّلها کل منهما في قصائده، وسوف لا نتوقف عند صاحبنا ومعلمنا بیرم التونسي كثيراً فکل نصوصه مطروحة في القلوب والعقول والمکتبات، ولكننا نتوقف عند بعض نصوص عمر الزّعنّي لنؤكد هذا التواتر الحمیم الواصل بین شعره وشعر بیرم يقول الزّعنّي عن (كرسي الحكم)

الكرسي معشوق وقتّـان	بيشـيّب عقل الانسان
بيغرق عقل الاخـوان	بيوطي من كان له شان
ويعلّي قجر الـهـفيان	بيزعزع نيّة ووجدان
واحصل الدين والإيمان	بيفسدهم حب الكرسي

### قطيعة تقطع ها الكرسي

ويقول عن الوجه الاقتصادي للاستعمار (الفرنسي في أول القرن):

حاسب يا فرنك يا فرنك حاسب  
فهمنا لوين بعدك سـاحـب  
ما خليت لا محب ولا صاحب  
اهلك جـافوك، والأجـانـب  
فرحانين شـمـتـانين

- \* وكما شاعت قصائد بیرم، فقد شاعت قصائد الزّعنّي شيوعاً شعبياً هائلاً، وكان لها - بلا شك - تأثير كبير في حركة الثورة التحريرية التي قام بها الشعبان المصري واللبناني في فترة متقاربة في منتصف القرن .
- \* كما اتفق نقاد عمر الزّعنّي مع نقاد بیرم في أحقيّة كل منهما في تبوّئ مكانته التي احتلها في تاريخها الأدبي المعاصر .

يقول الناقد اللبناني الدكتور فاروق الحبال في كتابة عمر الزّعنّي "حكاية شعب"  
"شاعر الشعب عمر الزّعنّي كان نسيجاً وحده في كل شيء .. في كلماته .. في أدائه .. وفي قصائده وأشعاره إلتقادية المعبّرة بوضوح عما كان يعانيه الشعب" (٨)

وعن بيرم يقول العقاد:

" إن بيرم التونسي عبقرية يضمن أن وجود الزمان يمثلها"

ويقول فاروق الحبال عن الزّغني:

" كلماته البسيطة الواضحة التي صورت بها أدقّ وارق المشاعر والعواطف والأحاسيس التي تعتمل في نفوس البشر .. كبيرهم وصغيرهم .. لأنها كلمات عفوية صادقة تحمل في مضامينها وجسع الإنسان ومعاناته في لبنان" (٩)

وعن بيرم التونسي يتأكد هذا الرأي في كل ما كتبنا وكتب الباحثون في مصر (١٠)

وكما كتب بيرم الأغنية (أكثر من ٥٠٠ أغنية) شدا بها كبار المطربين ولحنها كبار الملحنين، فقد استخدم الزّغني هذا الطريق وسيلة للوصول إلى المتلقّي، بل إنه قد قدم للشعر العامي اللبني إضافة لم يقدمها بيرم للشعر المصري، وهي حرصه في أداء قصائده، أمام الجماهير، كأنه يغنيها مضيفاً إلى موسيقا الشعر موسيقا الصوت المؤدي، وهو ما نجح فيه - في مصر - إلى حد بعيد شاعرنا الكبير فؤاد حداد الذي كان يؤدي قصائده شبه مغناة بل كان يسعد بمصاحبة الفرقة الموسيقية التي كونها بمطابع دار روز إليوسف ولوثأملنا - في بحثنا عن أسباب هذه الظاهرة - الميل إلى الغناء واستخدام الموسيقى في الشعر العامي عند كل من عمر الزّغني وبيرم التونسي ومن بعدهما فؤاد حداد (المصري القادم من أصول لبنانية) منجده في المصدر الفرنسي الذي يمثل عنصراً ثقافياً جاداً وأصيلاً لدى شعرائنا الثلاثة، فإن عدداً من شعراء فرنسا الكبار في عهد لويس السادس عشر كانوا يستخدمون الغناء والموسيقا في أدائهم لقصائدهم ، وإذا لم يكن المصريان بيرم وتلميذه الأول فؤاد حداد لم يصرحا بذلك فإن أعمالهما وما عرف عن تأثر كل منهما الحميم بالثقافة الفرنسية خاصة الشعبية منها (١١) تشهد بذلك.

لكن عمر الزّغني يفخر بهذا التأثير فيقول :

بول ورولان وبورانجيه الذين هياؤا للثورة الفرنسية كان يكتبون للشعب وينشدون قصائدهم "وقد شاء الله أن يؤسس فرعاً لهذا اللون في لبنان، فكنت أنا هذا الشاعر" (١٢)

إلا يذكرنا هذا القول بقصيدة (العودة) التي كتبها بيرم التونسي قائلاً فيها بفخر متواضع:

الأولة مصر قالوا تونسي ونفوني جزاة الخير وإحساني

والثانية تونسي وفيها الأهل جحدوني وحتى الغير ماواساني والثالثة

باريس وفي باريس نكروني وأنا مولير فسي زمني

(٦)

• هيّا الرواد- في كل من مصر ولبنان علي وجه الخصوص- الأرض لميلاد تيار شعري جديد، يفيد من كل الإنجازات التي حقّتها المجدّدون عبر العصور - خاصة في النصف الأول من القرن العشرين- في مختلف العناصر البنائية للشعر العامي، فكان هذا التيار متمثلاً في التمرد الشكلي علي نمط القصيدة الزجلية، منذ الجدّ ابن قزمان إلي الوالدين بيرم و الزّعني، ومفيداً - كما قلت- من كل إيجابيات التطور، فكانت قصيدة الشعر الحر أو شعر التفعيلة بالعامية، مواكبة لمثلثتها في الشعر العربي بالفصحى، حين ظهرت متلازمين في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات، وكانت اسهامات الشاعرين فؤاد حداد وصلاح جاهين، ولدا بيرم الأولان، ذات تأثير قوي في دفع نماء التيار الجديد في شعرنا المعاصر، الذي زاد حرارة وحدة ونضجاً لدى اللاحقين من تلاميذهما والذين اعترفوا جميعاً بانتمائهم لهذه السلالة العريقة، واذكر علي سبيل المثال لا الحصر أعلام الحلقة الأولى التي تلت وواكبت وتعلّمت من الآباء ومنهم سيّد حجاب والأبنودي وسمير عبد الباقي وفؤاد قاعود وأمين قاعود وأحمد فؤاد نجم وكل شعراء العامية الحقيقيين في مصر، ومثلهم كل شعراء العامية الحقيقيين المعاصرين في لبنان.

(٧)

أمّا الأقطار العربية الشقيقة عدا - مصر ولبنان - فإن حركة التحول إلي الجديد من الشعر العامي، تمضي فيها ببطء ريمًا لأن عوامل المحافظة - ان لم يكن التثبيت علي القديم - مازالت تسيطر سياسياً وثقافياً بشكل طاغ علي الواقع الإبداعي الشعري وبخاصة في الشعر العامي .  
غير أن أصواتاً جديدة تجاهد - راهناً- للمسير تجاه التجديد الشعري في كل من الأردن وفلسطين وسوريا والعراق والكويت وحتما سوف تصل إلي ما نريد وما نريده، لشعرنا ولشعبنا العربي الواحد من نهضة وتقدّم .

(١) ابن خلدون عبد الرحمن - المقدمة - ص ٥٨٣

(٢) ابن مناء الملك - دار الطراز - ص ٣٢

(٣) انظر السابق ص ٤٤

(٤) ابن خلدون - السابق - ص ١١٥٣

(٥) السابق ص ١١٥٣

(٦) ابو بكر بن قزمان (ديوان ابن قزمان) تحقيق و دراسة د. عبد العزيز الأهواني ص ١٧



---

(٧) من أهم هذه المجلات والصحف مجلات الكشكول والاثنتين والـ ألف صنف التي حررها الزجال المسرحي الرائد بديع خيرى في العشرينات وصحف الضحوك والبعكوك التي ظلت حتى الستينات .

(٨) فاروق الحبال .. عمر الزعنى .. حكاية شعب . بيروت ص ٨٠

(٩) السابق ص ٨٥

(١٠) انظر يسري العزب "أزجل بيرم التونسي دراسة فنية" قائمة المراجع ص ٢٠١

(١١) المعروف أن بيرم عاش - منفياً - في فرنسا منذ ١٩٢٠ حتى ١٩٣٨م، وأن فؤاد حداد كان فقيها في اللغة الفرنسية، وقد ترجم عدداً من دواوين شعرائها، وأهمها (إلزا، وعيون إلزا) للشاعر الشعبي أراجوان.

(١٢) فاروق الحبال .. بحث في كتاب المؤتمر الأول للثقافة الشعبية في لبنان - حلقة الحوار الثقافي ٩ - ١١ كانون الأول ١٩٩٣م. ص ٢٤٦.

## الفهرس

الصفحة	الكاتب	الموضوع
٣	ليلى فهمى	تقديم
٥	د. حلمى محمد القاعود	أدب العامية والالتباس الثقافى
١٧	د. لطفى سليم	أعلام الزجل وتأثيرهم فى شعر العامية شعر الفصحى وشعر العامية (محاوور التأثير والتأثر)
٣٥	عبد الرحمن درويش	قراءة فى التاريخ (العامية.. من الزجل إلى الأغنية)
٥٠	عمرو رضا	رواد فن الزجل السكندريون
٥٧	كامل حسنى	العامية والفصحى (الفروق.. التأثير والتأثر)
٧١	محمد الفارس	نشأة الموشحات والأزجال بالإسكندرية
٩٣	د. محمد زكريا عنانى	الأوبريت الغنائى كشكل للقصيد العامية
١٠٥	أ.د. محمد عزيز نظمى	الزجل فى الأندلس
١١٢	مراد حسن عباس	حول العلاقة بين السياق الفردى والسياق الشعبى
١١٥	مسعود شومان	الشعر العامى العربى (تاريخ وتطور)
١٢١	د. يسرى العزب	







# مركز ثقافة الإسكندرية

## هذا المؤتمر

الشعر ديوان العرب... تفجر هذه المقولة دلالات لا نهائية عن التاريخ العربي والثقافة العربية (الذات/ الشخصية/ الهوية)، وإذا كانت اللغة الفصحى هي الأم التي أنجبت الموشحات والأرجال والمواويل والأغنية... إلخ (الأدب العامي)، وإذا كان من الطبيعي أن يعتمد المولود على أبيه في مرحلة الطفولة، ثم تقل درجة هذا الاعتماد تدريجياً حتى يكتمل نموه ويعتمد على نفسه ويصبح له شخصية مستقلة وثقافة خاصة ويكمل مسيرة الحياة، فإن هذه الخصوصية لا تعني الانعزال التام عن الأيوان، وإنما تعني استمرارية التأثير والتأثر واتساع الخبرة والآفاق والرؤية، أي زيادة كيان هذه الأسرة/ القومية، قوة وثراء على المستويين: الكمي والكيفي، ولكن كيف تم المخاص؟ وكيف حدثت الولادة؟ وكيف اعتمد الطفل على أبيه؟ وكيف استقل بشخصيته وكيف كبر؟ وما هي طبيعة علاقته بأبائه وأجداده؟ هذا ما يجب عنه هذا المؤتمر.

## فاطمة خليل

Bibliotheca Alexandrina



02085543

المركز الثقافي للنشر والإعلان